

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO

CAMILA B. RUSKOWSKI

**ARTE, ESTÉTICA, IDEAL: UM SISTEMA DE PEDRO FIGARI PARA SOCIEDADE DO  
SÉCULO XX**

Porto Alegre  
2022

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

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

CAMILA B. RUSKOWSKI

**ARTE, ESTÉTICA, IDEAL: UM SISTEMA DE PEDRO FIGARI PARA  
SOCIEDADE DO SÉCULO XX**

Porto Alegre

2022

## Ficha Catalográfica

R956a Ruskowski, Camila Barreto

Arte, Estética, Ideal : Um sistema de Pedro Figari para sociedade do século XX / Camila Barreto Ruskowski. – 2022.

224.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Marçal de Menezes Paredes.

1. Pedro Figari. 2. Arte. 3. Estética. 4. Evolução. 5. Cientificismo. I. Paredes, Marçal de Menezes. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Bibliotecária responsável: Loiva Duarte Novak CRB-10/2079

CAMILA B. RUSKOWSKI

**ARTE, ESTÉTICA, IDEAL: UM SISTEMA DE PEDRO FIGARI PARA  
SOCIEDADE DO SÉCULO XX**

Tese apresentada como requisito parcial e final obtenção do título de Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Drº Marçal de Menezes Paredes

Porto Alegre  
2022

CAMILA B. RUSKOWSKI

**ARTE, ESTÉTICA, IDEAL: UM SISTEMA DE PEDRO FIGARI PARA  
SOCIEDADE DO SÉCULO XX**

Tese apresentada como requisito parcial e final obtenção do título de Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Frega – UDELAR

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana da Costa de Oliveira – IHGRS

---

Prof.<sup>o</sup> Dr. <sup>o</sup> Helder Volmar Gordim da Silveira – PUCRS

---

Prof.<sup>o</sup> Dr. <sup>o</sup> Luis Rosenfield – PUCRS

---

Dr.<sup>o</sup> Marçal de Menezes Paredes – PUCRS (Orientador)

Porto Alegre  
2022

Se sienta a la mesa y escribe  
Con este poema no tomarás el poder, dice  
Con estos versos no harás la revolución, dice  
Ni con miles de versos harás la revolución, dice  
Y más, esos versos no han de servirle para que peones  
Maestros, hacheros, vivan mejor  
Coman mejor o él mismo coma, viva mejor  
Ni para enamorar a una le servirán  
No ganará plata con ellos  
No entrará al cine gratis con ellos  
No le darán ropa por ellos  
No conseguirá tabaco o vino por ellos  
Ni papagayos, ni bufandas, ni barcos  
Ni toros ni paraguas, conseguirá por ellos  
Si por ellos fuera, la lluvia lo mojará  
No alcanzará perdón o gracia por ellos  
Con este poema no tomarás el poder, dice  
Con estos versos no harás la revolución, dice  
Ni con miles de versos harás la revolución, dice  
Se sienta a la mesa y escribe

## RESUMO

A presente tese de doutorado tem como objetivo central analisar o sistema de explicação social desenvolvido por Pedro Figari em seu livro *Arte, Estética, Ideal*, publicada em 1912, identificando como essa composição teórica desenvolvida por Pedro Figari é um elemento que está presente em todos os suportes de produção do autor. Para tal, são investigados hermeneuticamente os três tomos que compõem a obra, bem como os diálogos cientificistas da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX, que perpassam as argumentações desenvolvidas por Pedro Figari na elaboração de seu sistema.

**Palavras-chave:** Pedro Figari, Arte, Estética, Ideal, Evolução, Cientificismo.

## **RESUMEN**

El objetivo principal de esta tesis doctoral es analizar el sistema de explicación social desarrollado por Pedro Figari en su libro *Arte, Estética, Ideal*, publicado en 1912, identificando cómo esta composición teórica desarrollada por Pedro Figari es un elemento que está presente en todas las formas de producción del autor. Para ello, se investiga hermenéuticamente los tres volúmenes que componen la obra, así como los diálogos científicos de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, que permean los argumentos desarrollados por Pedro Figari en la elaboración de su sistema.

**Palabras clave:** Pedro Figari, Arte, Estética, Ideal, Evolución, Cientificismo.



## **ABSTRACT**

The main objective of this doctoral thesis is to analyze the system of social explanation developed by Pedro Figari in his book *Arte, Estética, Ideal*, published in 1912, identifying how this theoretical composition developed by Pedro Figari is an element that is present in all author's production. To this end, the three volumes that make up the work are hermeneutically investigated, as well as the scientific dialogues of the second half of the 19th century and the first half of the 20th century, which permeate the arguments developed by Pedro Figari in the elaboration of his system.

**Keywords:** Pedro Figari, Art, Aesthetics, Ideal, Evolution, Scientificism.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – <i>The Montevideo Times</i> .....	78
Figura 02 – Candombe.....	89
Figura 03 – Bajo el Ombú.....	193
Figura 04 – Candombe.....	193
Figura 05 – Pampa.....	194
Figura 06 – Pericón.....	194

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
1.1 Apresentação .....	13
1.2 Argumento .....	17
1.3 Lacunas e debates .....	19
1.4 Aportes teórico-metodológicos .....	27
1.5 Pedro Figari: breve nota biográfica .....	33
1.6 Resumo de capítulos.....	41
2 PANORAMAS: VIAS POSSÍVEIS NO URUGUAI DO SÉCULO XIX .....	44
2.1 Dilatação da contenta filosófica: o positivismo e sua constelação de usos .....	52
2.1.1 A revitalização das Ciências Naturais e o <i>Club universitario</i> (1876-1877).....	60
2.1.2 O positivismo e suas variações na tessitura social .....	63
2.1.3 Positivismo como teoria ampliada ou criticada no final do século XIX .....	66
2.2 O Governo José Batlle e o fomento ao debate intelectual do período.....	69
3 O DESPERTAR DE PROPOSIÇÕES .....	81
3.1 A dilatação e delimitação do conceito de Arte: a Arte é a ferramenta do progresso	85
3.1.1 Os diversos graus de expressão da Arte na evolução .....	97
3.2 Origens e ecos da tradição .....	108
3.3 Direcionamentos rumo a uma sociedade de orientação racional.....	118
3.3.1 A ação artística: usos e limitações.....	125
4 DAS FORMAS DE INTERAÇÕES COM O MUNDO EXTERNO: A ESTÉTICA RACIONAL E A ESTÉTICA EMOCIONAL .....	137
4.1 Debates acerca da possível Estética biológica.....	138
4.2 Paralelos de existência: o espaço de florescimento do fenômeno estético e os modos de relacionamento com o mundo exterior .....	146
4.2.1 Das formas de relacionamento com o mundo exterior e as duas estéticas .....	153
4.2.2 A Emoção Geral e a Emoção estética.....	161
4.3 A natureza da modalidade Estética.....	169
4.3.1 A Estética retificadora do passado.....	179
5 O SISTEMA HERMÉTICO: IDEAL, ESTÉTICA E ARTE.....	183
5.1 Desenvolvendo o Ideal: A proposta de Figari .....	185
5.2 O pacifismo racional.....	196
5.3 A constituição da individualidade .....	200
5.4 O direito à igualdade é fruto do conhecimento.....	206

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	212
REFERÊNCIAS .....	217

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 Apresentação

me aproximava continuamente dessa verdade, cuja descoberta parcial me condenava a naufrágio horripilante: que o homem não é na verdade um, e sim dois. Digo dois, porque o estado de meu próprio conhecimento não vai além desse ponto. Outros me seguirão: outros me ultrapassarão nos mesmos trilhos; e me atrevo a prever que o homem um dia será conhecido como o reles agrupamento de habitantes multifacetados, incongruentes e independentes<sup>1</sup> [...].

Assim como Jekyll e Dr. Hyde, não se compreende as ações de Pedro Figari dividindo-o em duas personalidades isoladas (o político e o artista). O intelectual uruguaio é complexo e deve ser entendido em seu conjunto, que, como em todos os indivíduos, é múltiplo e uno. Esse trabalho pretende explorar suas interligadas facetas, analisando suas produções e propostas.

Ao recorrermos à historiografia que acompanha a produção de Pedro Figari, nos deparamos majoritariamente com pesquisas que se debruçam sobre sua carreira como pintor, e poucas investigações acerca de sua obra como escritor, político ou filósofo. Não menos raros são os trabalhos que interligam a multifacetada obra do autor. Ou seja, nos deparamos com uma visualização ainda fragmentária da obra de Figari. Por isso, defendemos nesse trabalho que os diversos suportes de produção do uruguaio se conectam, e expressam diferentes *formas* de uma mesma premissa teórica, a qual o autor esclareceu em seu livro intitulado *Arte, Estética, Ideal*<sup>2</sup>.

Ao adentrar a polivalência dos trabalhos de nosso autor, chegamos à hipótese de nossa pesquisa. Ela baseia-se na defesa de que Pedro Figari desenvolveu um sistema de compreensão social próprio que estrutura a totalidade de sua produção. Tal sistema ainda não foi explorado em minúcias, e nossa investigação irá abordar a originalidade e os diálogos da proposta.

Para demonstrarmos tal afirmação ao longo dessa tese, diferentemente dos trabalhos até o momento escritos sobre Pedro Figari, que afunilam partes específicas de suas obras multimodais, iremos, ao longo de nossos capítulos, atravessar

---

<sup>1</sup> STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro e outros Experimentos*. São Paulo: DarkSide, 2019. p. 306-307. Robert Louis Stevenson (1850-1894) foi um autor escocês que escreveu contos, poesia e roteiros de viagem. Entre seus mais famosos livros, estão *A ilha do Tesouro* (1883) *O Médico e o Monstro* (1886) e *As Aventuras de David Balfour* (1893).

<sup>2</sup> Iremos utilizar a sigla *A.E.I.* para nos referirmos ao livro mencionado.

horizontalmente sua múltipla produção. Assim, constata-se como cada uma dessas manifestações distintas diz respeito a um processo maior de reconfiguração dos conceitos de Arte e de Estética, desdobrando-se em expressões do Ideal. Isto, por sua vez, possibilita a utilização do sistema filosófico-biológico de compreensão social desenvolvido por Pedro Figari em seus diversos suportes de trabalho. Portanto, iremos aplicar partes do amplo repertório de Pedro Figari – como seus contos, artigos em jornais, produções pictóricas, projetos legislativos, estórias e poesias – para evidenciar o tear das relações teóricas e seus desdobramentos germinais em suas profusas criações.

O trajeto para desenvolver tal hipótese teve início durante o segundo semestre de 2011, durante um intercâmbio na Universidad de Montevideo (UM). Na universidade uruguaia, entre os diversos temas abordados, houve o contato com a produção artística de Pedro Figari. Sua produção mostrou-se interessante, visto que destoava em temática e em traços das demais pinturas feitas no período no país – no início do século XX. Retornando para o Brasil, ocorreu o início do projeto de Iniciação Científica com a bolsa CNPq em 2012. Essa investigação foi relacionada à temática da pintura dos *gauchos* de Pedro Figari. A pesquisa permaneceu em desenvolvimento até receber uma segunda bolsa de Iniciação Científica BPA em 2014, na qual foi realizada a monografia “Pedro Figari: O sujeito transitório”. Na monografia, abordou-se as questões de permeabilidades temporais e estilísticas do pintor e suas imbricações com o contexto social, cultural e político do Uruguai na primeira metade do século XX. Nesse momento, o projeto estava associado a uma perspectiva alinhada à História da Arte.

A pesquisa tornou-se mais densa à medida que, analisando as questões contextuais do Uruguai, nos deparamos com um fecundo ambiente de debate sobre construção identitária do país. Durante o período no qual houve a comemoração dos centenários de Independência (1911 e 1925), as instituições públicas viabilizaram diversos mecanismos para a produção de uma identidade e de memória, cujo resultado gerou um mito ao redor da figura do gaúcho pampeano, não correspondente aos miscigenados gaúchos existentes. Por esse viés, foi identificado na obra de Pedro Figari partes de uma sociedade não representada, que, em seus quadros, são figuras principais, como o candombe negro e os gaúchos desprovidos de heroísmo idílico.

A partir dessa análise, foi desenvolvida, entre os anos de 2015 e 2017, a dissertação “Pedro Figari: Os Esquecidos da República”<sup>3</sup>. Nela, abordou-se, de forma

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://hdl.handle.net/10923/10307>. Acesso em: 11 mar. 2021.

central, a proposta de identidade nacional e artística que Pedro Figari articulou em suas produções escritas e pictóricas, na qual o pintor visibilizou os negros uruguaios e o gaúcho miscigenado. O recorte temporal da pesquisa efetuada abrangeu a primeira metade do século XX, momento em que as questões relacionadas ao nacionalismo estiveram emergentes tanto no debate político como no artístico. Ao longo da dissertação, foi efetuada uma longa conversação sobre a historiografia e as diversas compreensões sobre o conceito de nação e identidade nacional. A partir dessa premissa, foi averiguado que Pedro Figari dilatava o escopo de entendimento sobre as características nacionais do Uruguai e incluía em sua proposta artística os afro-uruguaios e o *gaúcho* miscigenado.

Ao aprofundar as leituras ao longo da dissertação, encontrou-se um indivíduo extremamente complexo em sua argumentação relativa à Arte, sociedade, política e filosofia. Sendo assim, a investigação em torno de Pedro Figari tomou novo fôlego, ao ver o paralelo imbricado entre a produção escrita, política, filosófica e artística do autor. Suas bases argumentativas, ademais, eram complementares, e suas obras artísticas eram a consubstanciação pictórica de um sistema de pensamento original no início do século XX. Esta tornou-se a premissa de análise da pesquisa de doutorado, iniciada em 2018.

Durante a investigação nesta etapa, ocorreram viagens a Montevideú, havendo pesquisas principalmente no *Museo Figari*, inaugurado em 2010. O museu possui um grande acervo e múltiplos catálogos que abordam as produções artísticas do intelectual; e o Uruguai possui um acesso muito organizado aos seus arquivos, tanto fisicamente como virtualmente, o que auxilia a pesquisa. Prova disso é que grande parte das documentações acessadas estavam disponíveis em plataformas digitais. Sendo assim, mesmo havendo uma larga defasagem de material sobre o Uruguai no Brasil, foi possível acessar as fontes para a efetuação dessa pesquisa. Contudo, parte de documentações com acesso apenas físico não foi incluída, devido à pandemia mundial de COVID-19, que impossibilitou viagens e visitas ao longo de dois dolorosos anos.

No decorrer do ano seguinte, em 2019, entre as leituras e o desenvolvimento da pesquisa, elaborei um projeto para participar da seleção de uma bolsa de estudos financiada pela CAPES, chamada PUCRS-PrInt. Nesse programa de vinculação internacional, fui selecionada, na categoria “Mundo em Movimento: Indivíduos e Sociedade”, para o chamado doutorado sanduíche, com destino a Newcastle (Inglaterra). Sob a orientação do Professor Doutor Jens R. Hentschke, foram desenvolvidas, entre outubro de 2019 e março de 2020, investigações no país.

Novamente, a pandemia mundial de COVID-19 limitou parte das investigações, tanto pela impossibilidade de locomoção física, como pela tensão psicológica decorrente da situação mundial.

A proposta de investigação na Inglaterra possuía o intuito de ampliar o escopo de pesquisa em relação às referências teóricas, uma vez que parte das documentações interessantes para a pesquisa encontra-se em arquivos ingleses. Herbert Spencer e Charles Darwin, principais bases do desenvolvimento teórico de Pedro Figari, possuem grande parte de suas produções originais situadas na Inglaterra. Ademais, a orientação do Professor Doutor Jens Hentschke, renomado profissional da área de História e política do Uruguai e da América Latina, contribuiu para novos olhares e grande desenvolvimento de parte da pesquisa relativa a premissas teóricas científicas do século XIX e XX. Durante o período de pesquisa na Inglaterra, ainda, encontrei no arquivo do *Senate House Library*, em Londres, fontes que elucidam de maneira ampla as permeabilidades e difusões do pensamento de Herbert Spencer na Europa e na América.

Em meio às leituras e aos estudos sobre a produção escrita de Figari, mostrou-se lacunar a explicação de seu sistema. Ao ler suas produções, foi possível identificar um amplo arcabouço de referências teóricas que se baseia nas teorias científicas do século XIX e XX. O autor uruguaio afirma e refuta autores, demonstrando a construção de uma linha original de produção.

Ao buscar referências historiográficas que abordassem tal conexão, pareceu um tanto abissal a separação que era feita de Pedro Figari, como se houvesse, a princípio, dois indivíduos em análise. Por um lado, existiria o pintor *naïf* Figari, incompreendido em seu ambiente artístico no Uruguai e destituído inicialmente de algum prestígio artístico. Por outro lado, haveria Figari, respeitado advogado e político de renome que desenvolveu diversos projetos no ambiente legislativo do período. Contudo, essa dupla análise, que afasta essas duas personalidades, mostra-se insuficiente para compreender as propostas feitas por Pedro Figari em seu livro *A.E.I.* Não há como desmembrar partes de um indivíduo uno, dissecar suas produções em isolamento e as expor como partes desconexas de produção intelectual. Analisar o tear conjunto da múltipla produção de Pedro Figari mostra-se, portanto, ainda em aberto, e tornou-se o gatilho para efetuar essa investigação.

Desse modo, buscamos, ao longo dessa pesquisa, diluir as barreiras limitantes de compreensão da produção de Pedro Figari, evidenciando que a totalidade de sua



produção parte do desdobramento de uma mesma premissa teórica por ele desenvolvida e explicada ao longo dos três tomos de seu livro *A.E.I.*, publicado em 1912.

## 1.2 Argumento

Definido o fio condutor da problemática do tema e com o intuito de aprofundar o entendimento do ideário de Pedro Figari, surgiu a hipótese deste trabalho: demonstrar a originalidade epistêmica do sistema desenvolvido por Pedro Figari, em diálogo com o debate intelectual cientificista internacional de seu período. A obra *A.E.I.* do intelectual, por sua vez, é um dos seus mais conhecidos escritos. Em seus três tomos, ele expressou sua compreensão e ressignificação dos três conceitos que dão nome à obra, realizando propostas e críticas a sociedade. Logo, o livro é um ponto nodal de análise na proposta desta tese, visto que, nele, o autor manifestou seu arcabouço teórico e seu sistema próprio.

Ao aprofundarmos a investigação sobre os três tomos, nos detemos em uma breve sequência de suas publicações. A variação entre elas nos esclarece sobre quão ampla a análise do autor se propõe a ser. Não há uma data averiguada que confirme quando Figari iniciou a escrever seu livro, contudo, a primeira data de publicação se situa em 1912. A primeira edição<sup>4</sup> foi publicada em Montevideo e prefaciada pelo próprio autor. Nela, são evidenciadas as motivações iniciais para escrever o que o uruguaio mesmo chama de *ensaio*.

A segunda edição do livro demorou oito anos para ser feita e os tomos foram produzidos com modificações do texto original. A publicação, desta vez francesa, foi traduzida por Charles Lesca, e o prólogo foi escrito por H. Delacroix. Tal versão foi publicada em Paris com o título *Art, Esthétique, Ideal*, pela editora Agrupação de Universidades e Grandes Escolas da França, para as Relações com América Latina no ano de 1920. Em 1925, Pedro Figari passou a residir em Paris e, um ano após sua mudança, foi publicada uma nova edição de seus tomos, a terceira. Em 1926, ainda com a tradução de Charles Lesca, porém com um novo prólogo de Desiré Roustan, os livros foram publicados por *La Revue de l'Amérique Latine* com um novo título *Essai de Philosophie Biologique. Art, Esthétique, Ideal*. O incremento no nome buscou elucidar a

---

<sup>4</sup> A primeira edição do livro foi feita por Imprensa Artística, de Juan J. Dornaleche, em 1912, situada em Montevideú.

amplitude dos temas abordados pelo autor, mas, ainda assim, não contemplou a polivalência dos temas debatidos em suas páginas.

A edição que iremos utilizar como fonte principal de análise hermenêutica para nossa investigação é a segunda publicação realizada em espanhol, e editada em Montevideu no ano de 1960. Sobre essa tiragem, podemos desdobrar, inicialmente, duas considerações. A primeira delas é o fato de haver um grande hiato de tempo entre as duas publicações realizadas no Uruguai – se passaram quarenta e oito anos para que houvesse uma nova edição em espanhol dos tomos escritos por Pedro Figari em seu país. Isso mostra, minimamente, uma obliteração das pesquisas sobre os escritos do autor, em detrimento aos estudos sobre suas produções pictóricas. A segunda consideração a ser evidenciada versa sobre a segunda edição lançada em Montevideu ter sido realizada pela Biblioteca Artigas na série *Colección de Clasicos Uruguayos*<sup>5</sup>, na sequência de volumes 31, 32 e 33<sup>6</sup>. Isto denota que sua produção escrita foi alçada ao patamar de clássicos do país, ao menos institucionalmente. Por conseguinte, pode-se dizer que foi concedida uma importância à sua argumentação escrita somente após seu reconhecimento como pintor.

Seu livro foi além de uma simples reflexão conceitual. Ele aborda os diversos aspectos de entendimento da sociedade e do mundo por Figari habitado. Assim, o autor faz conexões com os pensamentos cientificistas vigentes de sua época, algumas vezes em dissonância, outras em consonância. Os tomos abrem um leque de análises e mostram-se como um ensaio filosófico, evidenciando aspectos teóricos e pessoais do autor, como seu total rechaço à religião. A obra possibilita também ampliar e complexificar o entendimento de sua produção, pois fornece uma base mais sólida para compreensão da totalidade de suas criações.

Deste modo, os livros e artigos de Pedro Figari são elementos de eixo de articulação desta pesquisa. Em suas obras escritas, encontra-se a amálgama de interpretações que balizaram suas propostas e compreensões sobre a sociedade na qual ele viveu. Não há, por conseguinte, separação entre o político e o artista, e sim uma confluência de argumentação em todos os suportes de sua produção.

---

<sup>5</sup> A coleção Clássicos Uruguaios, disponibilizada em sua totalidade on-line, conta com nomes bastante conhecidos dentro do panteão intelectual uruguaio, como Juan Zorrilla de San Martín, José Enrique Rodó, Carlos Vaz Ferreira, Eduardo Acevedo Díaz, José Pedro Varela, Carlos Roxlo Elías Regules entre outros. São 125 volumes que expõem textos de autores uruguaios de cunho teórico, filosófico, educacional, teatral, histórico e literário.

<sup>6</sup> Essa edição possui um prólogo feito por Arturo Ardao e prefácio de Pedro Figari.

### 1.3 Lacunas e debates

Ao contemplarmos o panorama historiográfico acerca de Pedro Figari, é notável a predileção de investigações com foco específico em sua composição pictórica, em detrimento de seu trabalho escrito. Ao longo dos anos, o autor uruguaio alçou maior visibilidade como artista do que como teórico, salvo raros trabalhos que se destinam a pesquisar parcialmente a relação entre ambas as obras. Escassas também se mostram as pesquisas que analisam as propostas, argumentações e contrapropostas que Pedro Figari elabora em seu livro *A.E.I.*, assim como o pareamento dessas com o debate científico intelectual internacional do início do século XX. Desse modo, nosso trabalho busca preencher tal lacuna vigente dentro da historiografia. Usaremos como material auxiliar, para tanto, os estudos que formam uma rede em torno de nosso objeto de tese, demonstrando o caráter inédito de nosso trabalho e fornecendo o aporte para a construção de nossa investigação.

Um dos primeiros estudiosos que se dedicou a pesquisar e escrever especificamente sobre Pedro Figari foi Angel Rama, em seu livro *La aventura intelectual de Figari* (1951). Em sua obra, o autor abordou alguns aspectos gerais da obra pictórica e literária<sup>7</sup> de Figari. Angel afirmou que há uma inegável ligação entre a produção escrita de Pedro Figari e a sua produção literária e pictórica<sup>8</sup>, corroborando, assim, parte dessa tese. Para o autor, existiu a intencionalidade de uma aplicação prática nas ideias que Figari desenvolveu<sup>9</sup>, contudo, o autor não aprofunda essas constatações. Angel Rama, em seu livro, ademais, fez uma longa análise sobre a vida de Figari; porém, foi uma análise geral sem problema específico ou recorte de pesquisa. Seu livro é necessário como introdução à produção de Pedro Figari, assim como é um ótimo suporte para pesquisa. O mesmo autor escreveu um artigo chamado *Pedro Figari un constructor del Uruguay* (1961), publicado no periódico *Marcha*, pela comemoração do centenário de Figari. Esse artigo é bastante laudatório em relação à produção e à vida de Pedro Figari e contém análises que Rama já havia efetuado em seu livro anteriormente citado. Ainda assim, é bastante importante notar o tom nacionalista concedido à produção de Pedro Figari nesse artigo.

---

<sup>7</sup> A maioria do material literário utilizado por Angel Rama em seu livro faz parte da série de poemas de Pedro Figari, em seu livro *El Arquitecto*.

<sup>8</sup> RAMA, Angel. *La aventura intelectual de Figari*. Montevideo: Fabula, 1951. p. 11.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 14.

Outro autor que possui uma extensa produção sobre a arte uruguaia é Gabriel Peluffo Linari. Entre seus livros, figura o primeiro tomo de *História de la Pintura Uruguaya* (2000), no qual aborda a pintura do país platino desde os primeiros viajantes. Nesse trabalho, o autor apresenta um último capítulo dedicado exclusivamente a Pedro Figari. Nele, é abordado a trajetória pessoal, artística e acadêmica de Figari. Linari aprofunda algumas pesquisas relacionadas à Arte em artigos como, *Pedro Figari: Crítica de la Vanguardia y utopia de la memoria* (2004). Nesse texto, são abordadas as representações do homem nas imagens de Figari e a relação delas com seu pensamento referente às utilidades da Arte na sociedade. Nesse sentido, o autor mostra algumas frases que relacionam a produção artística e a escrita de Figari. Em outro 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 foca as representações dos costumes cotidianos do Uruguai. Ele disserta também sobre o contexto artístico do início do século XX e suas relações com as obras de Figari.

Contudo, há um livro incontornável de autoria de Linari dedicado à análise da obra de Figari em seu contexto de produção artístico no século XIX, bem como às propostas do ensino de Arte e suas relações com a indústria. O livro se chama *Pedro Figari: Arte e Industria en el Novecientos* e é resultado de uma pesquisa efetuada na década oitenta e noventa do século XX. Nela, Linari investiga o protagonismo da cultura na formação do Estado moderno uruguaio, com foco na atuação de Pedro Figari. A pesquisa é de grande fôlego e tratou de análises importantes para a compreensão do ambiente intelectual do século XIX e parte do entendimento de Figari sobre Arte e indústria. No entanto, ela não aborda profundamente as proposições de Figari com o amplo pensamento cientificista e filosófico do século XIX e XX, tampouco se dedica a mapear parte do sistema desenvolvido por Pedro Figari em *A.E.I.*

O pesquisador Luis Victor Anastasia, em seu livro *Pedro Figari Americano Integral* (1975), por sua vez, fez uma análise profunda de grande parte da produção escrita de Figari. O texto de Anastasia é bastante relevante, pois se posiciona sobre a falta de estudos acerca da produção escrita de Figari e como ele foi negligenciado ao longo de décadas de estudos no país. As abordagens de Luis Víctor passam por visões da produção da Arte industrial e por alguns conceitos contidos em *A.E.I.* Apesar de não se aprofundar nas relações entre as correntes cientificistas do século XIX e XX e as argumentações de Figari, é trabalho incontornável (mesmo que raramente citado de modo geral) aos estudos que se propõem averiguar a produção escrita de Pedro Figari, e

que possibilita compreensões importantes sobre as argumentações expostas em *A.E.I.* O livro de Anastasia 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 espaço da produção artística uruguaia. Assim, lançando mão do breve esboço feito por Anastasia, buscaremos explorar os autores que influenciaram as criações escritas de Figari, e que subsidiaram parte de seu argumento para constituição de um pensamento original.

Um artigo publicado na revista *Confluente* vol.7 n.º.1 (2015), de autoria de Lucas Salvi, nos mostra um panorama articulado entre a produção pictórica sobre Candombe de Pedro Figari e suas relações do conceito de modernidade. O texto, intitulado *La marcha y el ejemplo. Pedro Figari y la óptica de la modernidad*, desencadeia um olhar sobre a produção do intelectual e uma possível visualização de seu trabalho como forma universal e compartilhada para afirmar a Modernidade. O artigo de Salvi nos mostra uma análise de caso interessante com paralelos filosóficos que iremos inserir à frente, na discussão de nossa tese.

Seguindo, Ruben Tani, em seus dois tomos, *Pensamiento y utopia en Uruguay Varela, Rodó, Figari, Piria, Vaz Ferreira y Ardao* (2012) e *Pensamiento y utopia en Uruguay Roxlo, Figari, Oribe, Torres-García, Quiroga, Morosoli, F. Hernández* (2013), percorre rapidamente nomes de impacto do pensamento intelectual uruguaio. Tani abordou de maneira bastante sucinta em pequenos subcapítulos algumas características da produção escrita de Pedro Figari. O autor contextualiza Figari em relação a uma sequência de produção intelectual no Uruguai e esboça apresentações acerca de duas de suas obras: *Educación y Arte* e *A.E.I.* O autor, em cerca de vinte laudas, apresenta alguns aspectos do pensamento geral de Figari, porém sem grande aprofundamento. Parece ser essa a intenção de seu livro, uma breve apresentação de autores. Ruben usa especificamente as observações e as explicações de Arturo Ardao em seu prólogo de *A.E.I.* como uma referência frequente. Ao utilizar essa base como guia de sua escrita, Tani muitas vezes apresenta conceitos, nomenclaturas e argumentações de Pedro Figari sem uma explicação ampla e necessária para a compreensão de seu pensamento e teoria. Em contrapartida, iremos nos debruçar mais profundamente sobre os conceitos apresentados por Figari e analisados de forma inicial por Ruben Tani.

Devemos ressaltar a importância de Arturo Ardao e suas publicações sobre Pedro Figari. O conhecido especialista da História das Ideias no Uruguai produziu

alguns pequenos artigos sobre Figari. Ardao escreveu, em *La filosofía en el Uruguay en el siglo XX*, um subcapítulo intitulado “Pedro Figari” (1956). Nele, após uma breve bibliografia, são apresentadas algumas das ideias que o autor acredita serem centrais para Pedro Figari, como: substância e energia, vida e cosmos, Arte, Ideal e moral. São breves e interessantes análises, que se repetem no prólogo que Ardao escreve para o livro *A.E.I.*, na edição feita em 1960. Em outro breve texto, intitulado *Figari en la generación uruguaya del 900 em Etapas de la inteligencia uruguaya* (1968), Ardao aborda de maneira rápida o esquecimento da produção de Figari, em detrimento aos demais nomes da chamada geração dos 1900 no Uruguai. Após fazer uma extensa exposição das produções feitas por Pedro Figari ao longo de sua vida, Ardao ressalta a importância de Figari para a História do país. No mesmo ano, outro texto de Ardao integra *Etapas de la inteligencia uruguaya* (1968), sob o título *Figari entre Le Dantec y Bergson*. Nele Ardao apresenta parte da biografia de Figari e seu círculo intelectual de maneira geral. Posteriormente, explicita como Figari se mostra próximo de Le Dantec sobre a vida orgânica e próximo a Bergson sobre a vida psíquica. Outro pequeno texto de Ardao, em *Etapas de la inteligencia uruguaya* (1968), chamado *Las dos Estéticas de Figari*, por sua vez, mostra uma análise interessante. Nela, Arturo destaca uma estética explicativa da Arte como ação universal do homem, que é também universal, e outra, de uma Arte como ação historicamente condicionada do homem, de uma região, de uma época e de um tempo. Podemos notar, assim, que Ardao compôs uma série de textos que auxiliaram a compreensão da produção de Pedro Figari, mas nenhum que se dedique ao que esta tese pretende abordar.

Acreditamos que a tese de Luciana da Costa de Oliveira, intitulada *Da imagem nascente à imagem consagrada: a construção da imagem do gaúcho pelos pincéis de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingärtner* (2017), mostra-se um incontornável trabalho sobre Pedro Figari e sua ligação com a História da Arte. A tese de Luciana Oliveira fundamenta conhecimentos sobre o percurso de formação de Figari, não apenas referente à sua aprendizagem artística, mas sobre os múltiplos caminhos do intelectual. Ademais, a pesquisadora pontua compreensões do livro *A.E.I.* em um sentido que corrobora com nossa tese, ou seja, sobre a formação de um sistema. Assim, mostra-se uma investigação importante para articulação de nosso trabalho.

Continuando, em seu trabalho intitulado *Acerca de la invención del imaginario nacional uruguayo* (2005), Abril Trigo pesquisou pontos interessantes ao falar sobre a difusão de uma imagem heroica ancestral da sociedade uruguiaia. O autor discute como

a economia modernizadora e a política do país influenciou na construção de um imaginário nacional. Essa modernização do país ocorreu por diversos fatores. Por exemplo, inicialmente, o Uruguai, como um Estado pequeno e possuindo determinada posição geográfica que não lhe concedia muitas opções de expansão, voltou-se para si e investiu em uma progressiva modernização como Ideal político. Com essa política econômica, o governo se deparou com a necessidade de consolidação do Estado. Buscou mitos a serem fixados no imaginário nacional e difundiu o Ideal de nação. A imagem que se buscou, de partida, foi de José Artigas (1764-1850). Posteriormente, focou no enaltecimento do gaúcho. Iniciou-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 formação na Itália e França. Além disso, o padrão visual das Belas Artes respeitado nos altos círculos da sociedade era o da representação tradicional, no qual os fenotípicos de Estética também se enquadravam no europeu Clássico. Em consonância com o apresentado pelo autor, localizaremos Pedro Figari em meio a esse contexto de produção, posto que o artista foi um contraponto crítico, pictórico e escrito às instituições tradicionais.

A investigação sobre a produção de um imaginário nacional é vista por Hugo Achugar sob uma perspectiva crítica, em seu texto *Imágenes Fundacionales de la Nación* (2008). O autor, neste, investigou a relação quase doutrinária das imagens vistas como históricas no país. Achugar (2008) utilizou como exemplo o famoso quadro 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 foi frisada pelo autor, bem como a criação de instituições culturais e selos postais nacionais como um meio de induzir as lembranças de um passado próprio nacional, situado em algumas personalidades ou figuras tradicionais, representadas através dos meios artísticos. Os instrumentos simbólicos nacionais se difundiram, portanto, não apenas pelos meios educacionais, como também por dispositivos como a literatura, a História e pelas representações que circularam cotidianamente na República Uruguiaia. Achugar (2008) expôs, ademais, que as manifestações artísticas de Blanes, Juan Zorrilla de San Martín (1855–1931) e José Hernández (1834-1886) vincularam um imaginário idealizado pelo governo que impôs uma visão da sociedade uruguiaia 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<sup>10</sup>.

Nesse aspecto, é importante notar que Pedro Figari possuiu uma longa produção na qual mulheres e negros estão presentes e, na maioria das vezes, são elementos centrais de seus quadros. Por conseguinte, é interessante observar o paralelo dicotômico de representações nacionais atuantes no Uruguai, e as implicações de reconhecimento e vinculação que ambas tiveram.

Parte das singularidades das produções de Figari foi exposta por Yamandú Acosta, em seu artigo *Autenticidad, tradición y identidad en Pedro Figari* (1999). Nele, o autor explorou as relações entre autenticidade e tradição no modernismo, a partir da obra escrita de Figari. O autor buscou formar um quadro de algumas propostas que indicam uma inclinação identitária em Figari. Mesmo de maneira superficial, Acosta (1999) explana a complexidade da obra escrita do artista e a intencionalidade de produção de um modernismo afastado das influências europeias, pelas cores e simbologias locais, evidenciando a heterogeneidade do pensamento de Figari dentro de seu contexto de produção.

Gerardo Caetano, por sua vez, escreveu um texto, no qual averiguou a produção de Pedro Figari e sua relação de contexto nacional intitulado, *Identidad y utopia en Figari* (2009). Nesse texto, o autor discorreu sobre o protagonismo de Figari em novas propostas de ensino de Arte e sua inevitável relação com a indústria do país. Gerardo Caetano (2009) explorou o viés propositivo de uma produção nacional e original defendida por Pedro Figari, com o intuito de fortalecer e desenvolver institucionalmente o Uruguai. Esse aspecto seria parte da *identidad* em Figari. Ao abordar a *utopia*, Caetano (2009) investigou as perspectivas de Figari sobre o passado, as projeções de futuro, além de parte do livro *Historia Kiria*. Livro no qual Pedro elaborou intensas críticas irônicas aos seus contemporâneos. O artigo de Caetano, como se vê, é um importante texto de auxílio no desenvolvimento desse trabalho, mesmo que não tenha abordado especificamente o livro *A.E.I.*

---

<sup>10</sup> ACHUGAR, Hugo. Modernización y mitificación: el lirismo criollista en el Uruguay entre 1890 y 1910. *Ideologies and Literature*, Minnesota, v. III, n. 14, p. 220, 1980.



Devemos ressaltar que, após a inauguração do *Museo Figari*, em vinte e dois de fevereiro de 2010, houve uma regularidade maior nas publicações sobre o intelectual uruguaio, principalmente nos catálogos do museu. Há, atualmente, vinte e cinco catálogos produzidos pelo museu. Iremos resumir alguns e gostaríamos de destacar outros, por possuírem textos que auxiliaram mais intensamente as interpretações deste trabalho. O catálogo chamado *Pedro Figari: Acción y Utopia* (2010) é um livro de apresentação e abertura do museu, contendo textos de María Simon, Hugo Achugar, Pablo Thiago Rocca e Jimena Hernández. Nele, foi ressaltada a importância intelectual de Figari, acompanhando, ainda, uma biografia cronológica do pintor. Seguindo, no ano de 2010, houve a produção do catálogo *El Ser primario, el Hombre primordial: La serie de los Trogloditas de Pedro Figari*, com textos de Pablo Thiago Rocca e Claudio Eliano. Ambos os autores pesquisaram sobre a série chamada *Trogloditas*, desenhada por Pedro Figari. Nessa apreciação feita pelos autores, foi abordada de maneira rápida uma possível relação entre tais desenhos de Pedro Figari e uma pequena parte de sua produção escrita. Mesmo sendo sucintos, os artigos auxiliam a compreensão de um panorama geral da produção de Figari.

O catálogo *Figari: Estética, Arte, pintura* (2011) possui importantes textos escritos por Joseph Vechtás. Neles, o autor analisa a produção de Figari intrinsecamente ligada à Filosofia. Em seu trabalho, Vechtás (2011) pesquisou Figari como artista, mas não se aprofundou no debate sobre as possíveis influências de correntes científicas na produção de Figari. Outro interessante catálogo publicado pelo museu chama-se *El obrero artesano la reforma de Figari de la enseñanza industrial* (2015). Nesse, há diversos textos de Pablo Thiago Rocca, nos quais o autor aborda de maneira específica o entendimento do conceito de “*homem primitivo*” nos desenhos efetuados por Pedro Figari, e suas relações com a arqueologia no século XIX. Posterior a essa abordagem, Rocca escreveu, neste mesmo catálogo, sobre as falas de Figari, nas quais defendeu uma educação que utilizasse a fauna e a flora locais, em defesa de uma emancipação de criação local, ao fomentar uma produção regional.

No ano de 2012, o *Museo Figari* publicou *Suite para Figari Pintura, música, danza: narrativas de la identidad* (2012). Gostaríamos de destacar nesse livro os textos de Alexander Laluz e Analía Fontán, que abordam a relação entre as pinturas de Pedro Figari e a música uruguaia, como expressão de identidade da nação. Relações harmoniosas foram desenvolvidas entre a História da música e as pinturas de Figari, explorando um espaço de análise que ainda não havia sido plenamente desenvolvido na

academia. Mais recente é a publicação intitulada *Pedro Figari Mito y Creación* (2019), que possui uma sequência de textos de Pablo Thiago Rocca. Neste catálogo, são abordadas as modificações que ocorreram durante a direção de Figari na Escola de Artes e Ofícios, entre 1915 e 1917, bem como as querelas política de tal gestão. Em continuação, Rocca (2019) explorou os núcleos temáticos da pintura de Figari, analisando alguns cartões de pintor. É interessante notar que Pablo Thiago Rocca (2019) intitulou em *La Leyenda Rioplatina* a série de pinturas acerca do Candombe no Uruguai, evidenciando como Figari teria sido um precursor, ao abordar a questão dos afro-uruguaios na cultura do país. Aqui, cabe ressaltar que, antes da produção de Figari, havia um vazio historiográfico em torno da população negra no Uruguai. Este tema, inclusive, foi explorado na dissertação, intitulada *Pedro Figari: Os esquecidos da República* (2017). Rocca (2019) passou pelas várias temáticas da pintura de Figari, analisando-as. Seu foco esteve vinculado na área pictórica de Pedro, sendo breves as relações feitas com o livro *A.E.I.*

Outras abordagens mais curtas foram realizadas sobre a produção de Figari, como o texto *Propuesta Pedagógica de Pedro Figari* (1992), escrito por Cristina Contrera. A autora escreveu sobre a atualidade das propostas educacionais de Pedro Figari e a relação que ocorria entre a indústria uruguaia no final do século XIX e o projeto emancipatório e amplo de educação escrito por Pedro Figari. Para tanto, a autora elenca as características da industrialização no Uruguai até o início do século XX: protecionismo econômico, pouca mão-de-obra nacional especializada, maioria de mão-de-obra estrangeira, defesa da matéria-prima e produtos nacionais e a industrialização interligada com a ideia de progresso nacional. Após esse panorama, Contrera (1992) se debruçou sobre o compilado de escritos, sob o título *Educación y Arte*, que possui textos entre 1900 e 1925 de Pedro Figari. Dessa forma, a autora deixa evidente sua dedicação em analisar a faceta pedagógica de Pedro Figari e a relação com a indústria de seu tempo. O texto agrega análises importantes que auxiliam a construção dessa tese, ainda que não investigue especificamente sobre nosso tema.

#### 1.4 Aportes teórico-metodológicos

A passagem infracitada de Edgar Allan Poe<sup>11</sup> (1809-1849), em seu famoso escrito “Filosofia da Composição”<sup>12</sup>, talvez seja um início agridoce e necessário para esta secção, que pretende abordar as diretrizes metodológicas de um trabalho historiográfico:

A maioria dos autores – sobretudo os poetas – prefere dar a entender que compõe em uma espécie de refinado frenesi, arrebatados pela intuição. Tais escritores iriam estremecer diante da ideia de permitir que o público visse o que ocorre nos bastidores, que acompanhasse as elaboradas e vacilantes cruces do pensamento – os objetivos verdadeiros alcançados somente no último minuto, os incontáveis vislumbres de uma ideia insipiente que demora a revelar-se por inteiro, as fantasias plenamente maduras descartadas em desespero como inviáveis, as cuidadosas seleções e rejeições, os dolorosos descartes e interpolações – em suma, as rodas e as engrenagens, o equipamento para a mudança de cenário, as escadas, as armadilhas, as penas de galo, a maquiagem e o figurino que, em 99 casos de cem, constituem o universo do *histrião* literário<sup>13</sup>.

Do leque de interpretações que nos abre a passagem do autor estadunidense, buscamos trazer ao debate no mínimo dois pontos de interpretação. Um deles é, especificamente, o labor historiográfico desencadeado em cada pesquisa efetuada; o outro é aplicado ao próprio objeto da tese em questão, o livro *A.E.I.* de Pedro Figari.

Gostaríamos, inicialmente, de ressaltar o primeiro ponto interpretativo de tal citação: a produção historiográfica. Os bastidores da produção de uma pesquisa passam por intensos percalços de reconfigurações ao longo de sua jornada de investigação. Hipóteses descartadas, documentos inéditos, críticas que realocam pontos de discussão, seleções e rejeições dentro da perspectiva de análise e tantos outros pontos que se desdobram de maneira orgânica dentro da escrita histórica. Esses elementos são constituintes de toda pesquisa. São os ensaios ante as cortinas do palco que não são vistos até o momento final de apresentação, a narrativa de tais “ensaios” – usando aqui o termo, abertamente, como uma metáfora – pouco são averiguados e descritos, apesar de sempre existentes.

---

<sup>11</sup> Escritor e poeta estadunidense que se tornou um grande marco dentro da história da literatura em geral. Seus contos e poemas mais famosos abordam a gênero gótico, porém, suas obras versam também sobre ficção científica e ficção policial.

<sup>12</sup> Emblemático texto de 1846, no qual Edgar Allan Poe expõe minuciosamente o processo de criação de seu mais famoso poema – *The Raven* (1845).

<sup>13</sup> POE, Edgar Allan. *Medo Clássico* – Edgar Allan Poe. Volume I. São Paulo: Darkside, 2017. p. 342-343.

Ainda hoje, é exigida de modo geral uma determinação metodológica descarnada por parte de alguns historiadores, ignorando os bastidores da investigação. Tal demanda é incoerente com a realidade. Sendo assim, pretendemos deixar exposto que a análise documental realizada em nosso trabalho é viva. Há bastidores não descritos e erros de “ensaio” não visualizados. Existem caminhos orgânicos não narrados, permeados por utilizações pontualmente metodológicas. Isto porque toda metodologia deve se adaptar ao que a fonte solicita.

Gostaríamos de partir para nosso segundo ponto e apresentar, de modo a deixar claro, a profícua produção feita por Pedro Figari. Quando falamos de suas obras, estamos efetivamente tratando de um vasto suporte de produção. Inicialmente, Figari escreveu tratados de defesa jurídica, apresentando propostas legislativas, e, posteriormente, teve publicações em periódicos, livros de cunho antropológico, filosófico e biológico, escreveu contos, poemas e um romance utópico, além de sua massiva produção pictórica, quando era sexagenário<sup>14</sup>.

Durante anos, muitas correntes historiográficas separaram as metodologias em ilhas isoladas, sendo essa atuação extremamente contraproducente. Ainda hoje, há a pergunta categórica: “qual autor e metodologia se usam para estudar um intelectual de produção tão ampla como Pedro Figari?”. A resposta é simples, porém extremamente complexa: todas que lhe caibam e nenhuma de modo ortodoxo. Isso não significa uma ausência de metodologia. Como falamos anteriormente, essa abordagem trata-se de um entendimento orgânico do objeto de pesquisa, que, inevitavelmente, necessita de intersecções de abordagens metodológicas para ser compreendido em sua forma complexa. Desse modo, autores e seus trabalhos teóricos serão interseccionados para a compreensão interdisciplinar que exigem nossas fontes, fornecendo um panorama historiográfico articulado ao longo de nossa análise.

Faz parte de nossas referências metodológicas a abordagem de John Pocock, sobre a pesquisa de fontes escritas e da hermenêutica histórica<sup>15</sup>. Seu uso será feito ao observarmos a produção escrita de Pedro Figari, evidenciando: sua estratégia retórica, em que autores ele se baseou, para quem o autor escreveu, em qual suporte dialogou e de que local se manifestou. Tais relações são desdobradas nas apresentações de

---

<sup>14</sup> Os títulos e datas das obras, especificamente, estão mencionados no decorrer de *Pedro Figari: breve nota biográfica*, que se encontra na introdução de nosso trabalho.

<sup>15</sup> Para tal análise metodológica, o trabalho utiliza especificamente: POCKOCK, John. *Linguagens do ideário político*. São Paulo: Edusp, 2003. [Cf.: Introdução, “O Estado da arte” (p. 23-63) e Capítulo 2: “O conceito de linguagem e o *Métier D'historien*: Algumas considerações sobre a prática” (p.63-82)].

possibilidades metodológicas exibidas por Pocock, ao compreender a linguagem em seu contexto de efetuação e em sua pluralidade de interpretações:

Quanto mais complexo, e até mesmo contraditório o contexto linguístico em que ele se situa, mais ricos e mais ambivalentes serão os atos de fala que ele terá condições de emitir, e maior será a probabilidade de que esses atos atuem sobre o próprio contexto linguístico e induzam a modificações e transformações no interior dele. Nesse ponto, a história do pensamento político torna-se uma história da fala e do discurso, das interações entre *langue e parole*. [...] Precisamos ter meios de saber o que um autor “estava fazendo” quando escrevia ou publicava um texto. [...] Quais eram, em suma, as (por vezes ocultas) estratégias intencionais por trás de suas ações<sup>16</sup>.

A abordagem que compreende a linguagem imersa em seu contexto nos é utilizável à medida que Figari, ao trabalhar conceitos usuais em seu período, demonstra sua inserção no debate intelectual e científico de sua época. De igual modo, Figari, busca inserir novos componentes de significação e interpretação nos conceitos correntes. Em outras palavras, o autor faz o uso da linguagem partilhada para manifestar sua compreensão própria do contexto científico no qual se insere e também para propor alterações interiores ao mesmo contexto. Como manifesta Pocock:

A linguagem que um autor emprega já está em uso. Foi utilizada e já está sendo utilizada para enunciar intenções outras que não as suas. [...] Mas o mesmo que ele fez com outros autores e suas línguas pode ser feito com ele e sua linguagem. As mudanças que ele procurou imprimir às convenções linguísticas que o rodeiam podem não conseguir impedir que a linguagem continue a ser usada nas formas convencionais.

[...]

Mesmo quando um autor tem êxito em inovar, isto é, em, emitir seu discurso de maneira a incitar outros a responder a ele de uma maneira até então convencional, não se segue disso que ele conseguirá controlar as respostas dos outros<sup>17</sup>.

Percebemos assim, que o uso da metodologia apresentada pelo autor inglês nos fornece o subsídio para interligar as produções de Pedro Figari em uma rede de recepção e difusão de suas leituras e argumentações, adentrando a ambivalência de assimilação das linguagens, bem como suas alterações – ou tentativas de alterações. Usaremos Pocock, portanto, como método para encontrar indícios nas palavras utilizadas por Pedro Figari, que tanto afirmam concepções de conceitos habituais, como

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 28.

<sup>17</sup> Ibid., p. 29-30.

também apresentaram novos significados para conceitos em uso. Compreendemos, por conseguinte, que as ressignificações apresentadas pelo autor uruguaio são o resultado de novas experiências, que concedem novas origens, novos problemas e novas possibilidades de discurso na linguagem sob estudo. Percebemos, ademais, o contexto e o debate de nossa pesquisa pela linguagem, pois só existe debate na linguagem:

A explicação das linguagens que ele aprendeu a ler é seu meio de levar adiante suas investigações, simultaneamente em duas direções: na dos contextos em que a linguagem foi enunciada e na dos atos de fala e de enunciação efetuados no e sobre o contexto oferecido pela própria linguagem e outros contextos que ela se situava [...] A linguagem, no sentido em que usamos o termo, é chave do historiador tanto para o ato de fala quanto para o contexto<sup>18</sup>.

Os métodos de Pocock estão presentes, ao passo que compreendemos que a argumentação escrita de Figari não se constitui em uma cultura genérica. Seus textos estão relacionados à sua rede de discursos, à localização de seu ato de fala em seu contexto específico e aos usos conceituais do período. Esses interagem, diacrônica e anacronicamente, em seu meio intelectual. Sendo assim, o texto modula (e é modulado) pelo seu contexto de rede de diálogo:

Linguagem ou linguagens disponíveis para seu uso, e frequentemente – talvez predominantemente – é nesse contexto (ou nesse setor do contexto) que o historiador do discurso vislumbra a execução do “lance” do autor. As linguagens são objetos tanto quando instrumentos da consciência. [...] Esse “lance” pode ter rearranjado, ou tentado rearranjar, as possibilidades linguísticas abertas ao autor e aos co-usuários da linguagem<sup>19</sup>.

No que diz respeito ao entendimento da metodologia ligada às produções artísticas de Pedro Figari, o estudo busca suporte nos textos de Georges Didi-Huberman. Percebemos que a fonte artística se desdobra em conexões imagéticas, discursivas, psicológicas, subjetivas, narrativas e multitemporais, cabendo ao historiador, com seu leque de referências, compreender sua formação e remodelação<sup>20</sup>. Para tal metodologia, devemos assimilar as relações de “montagem” e “desmontagem”, ou seja, a capacidade historiográfica de se inserir no objeto de estudo e desmembrá-lo

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 35.

<sup>19</sup> Ibid., p. 39-40.

<sup>20</sup> A extensa obra de Georges Didi-Huberman mostra as diversas nuances da análise de imagens; contudo, o estudo dessa tese foca nas seguintes abordagens do autor: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2013. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2014.

em múltiplas ligações de referências e, a partir de novas relações, aproximações e pluralidades temporais, remontá-lo com uma análise mais complexa.

A intencionalidade dessa abordagem mesclada não significa, contudo, erradicar as necessárias e bem desenvolvidas especificidades metodológicas de cada área. Por isso, para além de estruturas organizacionais rígidas, buscamos um ponto de ligação dessas análises históricas de modo geral: o tempo. Esse viés nos permitirá observar a confluência de análises históricas ao longo do trabalho, visto que esse é o ponto de ligação entre todas as metodologias possíveis.

Para iniciar a elucidação de como pretendemos abordar o conceito de tempo em Pedro Figari, faremos uma digressão acerca da metodologia que nos conduz para sua compreensão, segundo nosso ponto de vista histórico. Para tanto, iremos explorar as categorias meta-históricas de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, desenvolvidas por Reinhart Koselleck. Ela permeia todos os ramos da produção historiográfica, ao tratar sobre o tempo histórico de produção, não só do objeto de pesquisa, mas também do historiador que analisa o objeto.

Tal uso teórico mostra-se extremamente polivalente, assim como a produção de Figari, e será a linha condutora da tese, interligando-se a outras abordagens metodológicas para seu auxílio, quando necessário. Como iremos explorar nos parágrafos seguintes, podemos traçar uma constante em todas as produções efetuadas por Pedro Figari. Essa constante é justamente seu “espaço de experiência” e seu “horizonte de expectativa”. Deste modo, a imersão metodológica ocorrerá por meio da análise da experiência do tempo, usando tais categorias.

É necessário explicitar a definição conceitual feita por Koselleck sobre as categorias meta-históricas. O autor alemão, ao trabalhar as concepções de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, concede novas ferramentas de abordagem sobre a análise histórica e seus desdobramentos temporais<sup>21</sup>. Ele aproxima tais categorias citadas como equivalentes a espaço e tempo respectivamente<sup>22</sup>, sendo elas correlacionadas: não há expectativa sem experiência e vice-versa. As categorias

---

<sup>21</sup> O livro utilizado para o debate neste estudo é: *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Nele, Koselleck contribui para um central debate acerca do tempo histórico e do conceito moderno de história, como um conceito coletivo singular que proporciona o entendimento da própria história como objeto de estudo. O entendimento teórico do autor proporciona um ramificado debate sobre diversos elementos do ofício histórico, porém, a análise desse artigo foca no Capítulo 14, que se intitula “Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas”. A partir dessas duas categorias centrais, buscamos debater as relações de tempo em confluência na escrita da história.

<sup>22</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006. p. 307.

abordadas não são meras abstrações, ligam-se às condições de uma História concreta, à medida que entrelaçam as relações de passado e futuro. A conexão entre pretérito e futuro forma o meio constitutivo da história real, desenvolvida pelo conhecimento produzido nessa tensão temporal entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativa.

Reinhart Koselleck situa algumas definições do que concebe como características de suas categorias. A experiência seria o passado atual – constância de um presente efêmero, cotidianamente ampliado e introjetado social e individualmente. Ela abarcaria os acontecimentos que ainda podem ser lembrados, as recordações e os comportamentos. Nesse aspecto, podem ser conscientes e inconscientes. Ainda sobre as características da experiência, temos a compreensão de que ela pode ser transmitida por gerações, sendo contida ou conservada em experiências alheias ao indivíduo. A categoria de expectativa, por sua vez, compreende as projeções de futuro, construídas a partir do espaço de experiência. É também uma categoria pessoal e interpessoal, ligada a uma ampla dinâmica social.

Portanto, temos a concepção de que a experiência é completa em seu passado, enquanto a expectativa está constantemente aberta em desdobramentos múltiplos de tempo – em constante disputa de disponibilidade de projeções futuras. A experiência acumula camadas de tempos passados, sem uma ordem cronológica fundamental em sua acumulação. Os tempos estão justapostos e confluentes, existentes na memória individual e coletiva. Por outro lado, a expectativa é um vislumbre não tangível em constante reconfiguração, visto que, sendo o “horizonte de expectativa” uma projeção futura, ele está inevitavelmente limitado às possibilidades que são desencadeadas a partir do “espaço de experiência”. No entanto, nada assegura que as projeções do “horizonte de expectativa” se concretizem, formando, por conseguinte, uma nova experiência que, por sua feita, poderá proporcionar um novo “horizonte de expectativa”. Dessa constante tensão entre experiência e expectativa, surge o tempo histórico.

As ferramentas concedidas pelo teórico alemão nos auxiliam a compreender o caso original de Figari. Devido ao seu “espaço de experiência” – que foi diferente dos intelectuais europeus com os quais o uruguaio debateu em seus textos –, existe a sua produção epistemológica singular. Há diferentes “horizontes de expectativa” que surgiram a partir de sua experiência. Sendo assim, devemos frisar que os autores europeus que Pedro Figari utiliza para discutir suas argumentações fazem parte de sua experiência e interpretação. Porém, não formam a totalidade de seu pensamento; eles



foram elementos de experiência rearticulados por Figari. Logo, podemos, por meio das condições metodológicas apresentadas, compreender sua paleta de referências e proposições em relação ao meio político, filosófico e artístico de seu período.

### 1.5 Pedro Figari: breve nota biográfica

Em Montevidéu, no ano de 1861, nasceu Pedro Figari Solari, um indivíduo que, ao longo de sua vida, teve múltiplas áreas de atuação. Seu pensamento complexo abarcou uma miscelânea de conhecimentos, demonstrados justamente no engendramento de suas produções políticas, jornalísticas, poéticas, literárias e pictóricas. O intelectual uruguaio – filho de Juan Figari de Lazaro e Paula Solari, ambos imigrantes italianos de Gênova – iniciou sua formação na *Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de la República*, obtendo sua titulação de advogado no ano de 1885<sup>23</sup>. Sua carreira no direito esteve ligada à parcela mais carente da população, haja vista que atuou inicialmente como advogado civil e criminal na defensoria pública – nesse período, tornou-se famoso pelo conhecido caso Almeida<sup>24</sup>.

A carreira advocacional de Figari não o limitou a manter-se apenas nesse nicho de atuação. Sua atividade expandiu-se porque houve em sua vida, desde muito jovem, contato com questões artísticas: Figari costumava produzir esboços dos rostos de integrantes do júri quando estava atuando como advogado<sup>25</sup>. Em 1890, iniciou as aulas de pintura com o italiano Godofredo Somavilla<sup>26</sup>. O que se sabe sobre a produção do período é que, dos desenhos feitos enquanto advogava aos ensinamentos em seu curso de pintura, foi traçando sua relação com a Arte e a ciência e política, antes de sua dedicação integral à pintura, em idade mais avançada.

Após seu famoso caso como advogado, Figari adentrou sua atuação no meio político do Uruguai. Desde muito jovem, o intelectual havia se vinculado ao partido colorado, um dos maiores do país. No ano de 1897, foi eleito deputado do estado de

---

<sup>23</sup> SANGUINETTI, Juan María. *El doctor Figari*. Montevidéu: Aguilar, 2013.

<sup>24</sup> O caso Almeida é conhecido, pois, no ano de 1895, Tomás Butler, jovem integrante do Partido Colorado, é assassinado. Figari assume a defesa de Alférez Henrique Almeida, acusado de ter cometido o crime. Após quatro anos de julgamento, Almeida foi absolvido por falta de provas, e Pedro Figari publicou, no mesmo ano, “*Un error Judicial*”, texto no qual ele expõe todas as suas argumentações sobre a defesa e os erros da acusação.

<sup>25</sup> OLIVEIRA, Luciana da Costa de. *Da imagem nascente à imagem consagrada: a construção da imagem do gaúcho pelos pincéis de Cesáreo Bernaldo de Quirós e Pedro Weingärtner*. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

<sup>26</sup> Godofredo Somavilla foi um pintor formado pela Academia de Belas Artes de Veneza que, em torno de 1880, mudou-se para a cidade de Montevidéu, onde ministrou aulas de pintura. Ele permanece na capital uruguaia até sua morte, em 1944. As motivações de sua mudança para Montevidéu são desconhecidas.

Rocha, dando início a sua longa carreira no governo. Os cargos políticos pelos quais passou são diversos: foi deputado do *departamento de Minas*, *Presidente del Ateneo de Montevideo*, *Miembro integrante de la Comisión Especial de la Cámara*, *Vice presidente de la Cámara de Diputados*, *Presidente del Comité del Partido Colorado*, *Miembro del Consejo de Asistencia Pública Nacional*, *Vocal del Directorio de la Administración del Tranvía y Ferrocarril del Norte*, entre outros.

Em 1910, Figari publicou regularmente uma série de artigos no jornal *La Razón*<sup>27</sup>. Posteriormente eles foram reunidos e formam um livro intitulado *El Momento Político 1910-1911*, no qual comenta sobre o governo Colorado do país. Neste, expressou sua opinião de forma crítica, através de uma escrita sobre os pontos negativos e positivos das ações do governo e dos partidos no país, frisando constantemente que o maior interesse político deve ser o benefício da nação e seu povo através da defesa de ideias e do progresso.

Nos primeiros anos do século XX, dentre alguns dos principais projetos políticos de Pedro Figari estão a criação da *Escuela de Bellas Artes*, em 1900, e da *Escuela de Artes y Oficios*, em 1910. Havia, com esses projetos, a tentativa de fornecer meios de produção ligados à livre expressão e criatividade, bem como o uso de elementos regionais nas criações.

A partir dessas novas instituições, Figari planejou instituir meios para a formação de artistas e criadores de uma Arte nacional. Buscou, então, uma forma autóctone de produzir objetos artísticos com características locais. Assim, sob sua influência, novos artistas utilizariam as cores, as formas, os elementos da cultura, da fauna e da flora local como características centrais de suas produções. Podemos notar, dessa maneira, que há inclinações do pintor pela busca de uma expressão nacional desde suas interferências iniciais nas questões relativas à Arte e à política no Uruguai.

No ano de 1915, Figari assumiu a direção da *Escuela de Artes y Oficios*. Iniciou uma série de transformações físicas na estrutura do prédio que, a seu ver, aumentariam as condições criativas dos indivíduos. Entre as mudanças, podemos citar a ampliação da

---

<sup>27</sup> Jornal fundado em 1878, com inclinações ideológicas ligadas aos liberais do período. Publicava manchetes contrárias ao Governo Militar e, por esse motivo, sofreu repressão policial e ataques designados pelo comando do presidente Máximo Santos. José Batlle y Ordañez era colaborador do periódico, assim como Pedro Figari, ambos ligados à política e às tendências progressistas dos intelectuais da época. Fazem parte, ainda, de uma geração que formou diversas agremiações intelectuais no Ateneu de Montevideú, na segunda metade do século XIX, e colocou o ambiente urbano em efervescência de debates.

iluminação das janelas, novas oficinas de produção<sup>28</sup>, redecoração do ambiente e nova ornamentação com plantas. Todas as modificações tiveram o intuito de possibilitar um ambiente mais fecundo<sup>29</sup> para a inspiração e a produção de uma Arte nacional. Em sua reforma na Escola de Artes e Ofício, o pintor uruguaio revelou como expectativa uma educação capaz de gerar uma série de produtores criadores, que construiriam uma nação autônoma, apartada das exageradas importações estéticas europeias. Desse modo, seria promovida uma noção de Arte nacional. A diversidade criadora, segundo Figari, significa que todos os recursos nacionais seriam utilizados para melhor explorar as especificidades locais oferecidas pela região.

Figari mostrou-se esse indivíduo multifacetado: suas propostas políticas e seus escritos estão balizados por uma amálgama teórica cientificista vigente em seu tempo. Tornou-se um dos principais nomes ativos nos debates do Ateneu de Montevideu, uma das instituições centrais de discussão intelectual da época. A exemplo desta constatação, encontramos nos três tomos de sua obra *A.E.I.*, de 1912, rastros de pensamentos teóricos que criaram uma rede de referências reinterpretadas pelo uruguaio. Ao adentrarmos no arcabouço das ferramentas teóricas utilizadas por Pedro Figari, para fundamentar suas premissas de formação e manifestação de um sistema, nos deparamos com autores e teóricos que transitam por uma longa lista de cientistas. O positivismo e seus desdobramentos, os evolucionismos, a Biologia, a Filosofia e a História formam uma teia teórica de entendimento social que foi utilizada e reinterpretada por Figari em sua produção de um projeto original, e sua projeção de futuro progressista.

Ao analisarmos as ideias que direcionaram a produção pictórica de Figari, encontramos um grande arcabouço teórico do pintor. Sua estrutura ramificava-se em uma série de autores importantes do século XIX, como, por exemplo: Ernst Haeckel, Herbert Spencer, Charles Darwin, Henri Bergson e Félix Le Dantec. Tais autores embasaram uma sequência de pensamento que se desdobra, através de Figari, como elemento de argumentação para o desenvolvimento de seu sistema.

Ainda, o uruguaio acreditava que a Arte nacional deveria partir de uma observação do meio geográfico em que se vive. O estudo da flora e da fauna do Uruguai

---

<sup>28</sup> As implementações de Figari são muitas, como o *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*.

<sup>29</sup> MARRUGAT, Elisa Povedano. *Arte Industrial y Renovación Pedagógica en España e Iberoamérica: Identidad y Vanguardia (1826-1950)*. Tese (Doutorado) – Departamento de humanidades y comunicación, Universidad Carlos III, Madrid, 2002.

teria de ser obrigatório, pois assim seria encontrado um estilo próprio e autóctone. Seu posicionamento advinha das críticas que ele tecia à importação de modelos artísticos. Devido às suas percepções de Arte, Figari buscava, em sua produção pictórica, visibilizar manifestações culturais do país, inserindo elementos até então obliterados nas narrativas nacionais, como, por exemplo, aspectos do *candombe* e do cotidiano *gaucho*. Abordava, também, os traços da identidade que faziam parte da vivência moderna da urbe e que estavam ligados ao passado do país, sendo característicos de similitude nacional.

Ainda que sua sugestão tenha obtido certo alcance, a falta de visibilidade e de reconhecimento de suas propostas de inovação foi a causa de o artista retirar-se da direção da Escola Nacional de Artes e Ofícios, e de Montevideu, em 1917. Para tanto, escreveu ao Ministro de Instrução Pública, Dom Rodolfo Mezzera:

Si 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>30</sup>.

Posteriormente, o uruguaio se translada para Argentina, no início de 1921, onde encontrou um círculo artístico e crítico mais aberto e amplo do que em seu país. No entanto, na capital argentina, inicialmente, não obteve êxito nem como crítico de arte, nem como artista. Figari residiu em Buenos Aires entre 1921 e 1925. Nesse período, deparou-se com o círculo intelectual que compunha as publicações da revista *Martín Fierro y Proa* (1924-1927) e recebeu os olhares da crítica artística, após uma exposição de sua autoria, em 1923. Sua pintura foi antípoda das tendências artísticas que emergiam no país. Assim, Figari mostrou-se como contraponto da visão cosmopolita, ao buscar em seu nativismo uma construção pictórica nacional, baseada em sua argumentação teórica.

O ambiente argentino, com a crescente percepção de centro urbano suscitada pelo aumento de migração e de modernização, foi embebido por diversas influências artísticas chegadas da Europa. Seu modo de produção estava vinculado ao modelo francês, principalmente o impressionismo<sup>31</sup>. Tal cenário fez com que o *figarismo*<sup>32</sup> se tornasse um ponto heterogêneo dentro da órbita moderna.

---

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

<sup>31</sup> KERN, Maria Lúcia Bastos. *Arte Argentina Tradição e Modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

De modo geral, a produção de Pedro Figari foi vista inicialmente na Argentina como demasiadamente regional, provocando pontos de discussão acalorados sobre as tradições culturais rio-platenses. Alguns críticos de arte argentinos, mais radicais, como Atalaya, Prebisch e Facio Hebequer, avaliaram Figari, inclusive, como “*un colorista intuitivo, nada más*”, ou ainda como promotor de “*falso nacionalismo y [...] ese falso americanismo candombero*”<sup>32</sup>. O “*falso nacionalismo*” e o “*falso americanismo candombero*” ditos sobre Figari nada mais foi que propostas de composição da identidade nacional divergentes daquelas que o Estado argentino fomentava, financiava e difundia. As produções do pintor uruguaio destoaram do que era visto historicamente e entendido como formador de identidade do país, pois expunha que os negros, o *candombe* e os *gauchos* miscigenados do cotidiano do pampa faziam parte da nação.

Em 1925, Pedro Figari passou a morar em Paris, vivendo até o ano de 1934 na capital francesa, onde produziu a maioria de suas obras pictóricas, utilizando sua pintura não como expressão nostálgica de sua terra, mas como ponto de vista intelectual militante. Nesse período, estava constantemente atento a uma ideologia estética que demonstra as possíveis raízes culturais uruguaias. O relato de Luis Mazzezy<sup>34</sup> expressou que Pedro Figari, ao percorrer o interior do Uruguai, bem como distintos lugares de Montevideu, tomava nota dos objetos, dos costumes, das cores e das cerimônias que o circundavam. Sendo assim, suas pinturas seriam atos documentais da vivência cotidiana de um século.

Em Paris, começou a se relacionar com personagens importantes da vida cultural do período, como: Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Albert Marquet, Charles Lesca, Max Jacob, James Joyce, Fernand Léger, Paul Valery, Ignacio Zuloaga e Pablo Picasso. As exposições do pintor começaram a tornar-se frequentes a partir de 1926 e sua projeção como artista passou a ocorrer de forma ascendente. No mesmo ano, publicou seu livro *A.E.I.* traduzido pelo francês Charles Lesca, com prólogo de Désiré Roustan, cujo título em versão francófona foi *Essai de philosophie biologique. Art. Esthétique. Idéal*, o que elucida a amplitude da abordagem que seu trabalho contém, como investigaremos posteriormente. Figari constantemente conectou os conceitos Arte,

---

<sup>32</sup> Termo utilizado por Gabriel Peluffo Linari, em seu livro *Historia de la pintura en el Uruguay* (2000), no qual se refere às produções de Pedro Figari, de maneira geral.

<sup>33</sup> 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: BULHÔES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 4-58.

<sup>34</sup> Gravador uruguaio relatando sobre Pedro Figari. PELUFFO LINARI, Gabriel. Tomo I: El imaginario nacional-regional (1830-1930) de Blanes a Figari. In: PELUFFO LINARI, Gabriel. *Historia de la pintura en Uruguay*. Montevideu: Ediciones de la Banda Oriental, 2000. p. 110.

Estética e Ideal, com o desenvolvimento evolutivo humano, abordando relações entre a fauna e o ser humano. Para o autor, a fauna e o ser humano possuem paralelos evolutivos em graus distintos, entre outros elementos relacionais. Em seu primeiro livro, *Arte*, o autor explica seu novo conceito de Arte. Em seu segundo livro, intitulado *Estética*, ele explica as formas de Estética, a emocional e a racional; já em seu terceiro livro, *Ideal*, fala sobre como a Arte e a Estética são utilizadas para guiar e efetuar os ideais da vida humana e seus próprios ideais.

Os anos na capital parisiense, em definitivo, foram frutíferos; neles o artista produziu com mais afinco, tanto no suporte pictórico como na sua escrita. Publicou os livros *El Arquitecto*, em 1928<sup>35</sup>, e *História Kiria*, em 1930. Suas exposições e participações em eventos artísticos são muitas, como na Galería Louis Manteau, Bruxelas (1926), Claridge Gallery, Londres (1926), Colegio Nacional de La Plata, Argentina (1926), Galería Druet, Paris (1927), Salão Florida, Buenos Aires (1927), Embaixada de Uruguai em Londres (1927), Amigos del Arte y en Convivio, Argentina (1928), Legación del Uruguay, París (1929), Nuevo Salón y Asociación Wagneriana, Buenos Aires (1929), e Nuevo Salón de Rosario y La Plata (1929).

Em abril de 1930, na capital francesa, foi inaugurada na Galeria Zak a primeira mostra de artistas latino-americanos que são radicados em Paris. Nela, Figari expôs junto a diversos artistas, tais como Gilberto Bellini, Carlos Castellanos, Joaquín Torres García, Juan del Prete, Gustavo Cochet, Raquel Fornet, Diego Rivera, José Clemente Orozco e diversos outros. Tal como no campo jurídico, na pintura Figari se manteve atento aos olhares sociais. Levou à consubstanciação plástica de seu ensaio filosófico *A.E.I.* em longas séries de óleos sobre cartão, onde pintou sua construção teórica. Nesses termos, ampliou o espectro da identidade nacional e trouxe a luz ao dia a dia do país: elementos pertencentes à composição cultural da nação – esquecidos ou apartados da Arte.

O intelectual uruguaio, ao longo de sua produção escrita – suporte no qual exerceu duras críticas a concepções que percebia como tradicionais e obsoletas<sup>36</sup> – desenvolveu propostas e divagações relativas à produção nacional e à busca de uma expressão que contemplasse integralmente o país. Ainda que sua proposta fosse utópica, como tantas outras proposições que buscavam a totalidade ou a homogeneização, certamente ele foi um dos primeiros intelectuais do Uruguai que buscava revisar e

---

<sup>35</sup> Livro de poemas dedicado ao seu filho Juan Carlos Figari, falecido no ano de 1927.

<sup>36</sup> Grande parte de sua obra *A.E.I.* contém e debate tais críticas.

propor um novo olhar sobre a identidade da sociedade do país. Em sua assinatura, Figari mesclava os elementos vistos como ancestrais com os novos elementos urbanos, a fim de evidenciar uma justaposição de influências culturais da nação.

Ao produzir suas obras nesses eixos e centralizar a temática do afro-uruguaio em parte de suas séries, o pintor colocou em xeque quase a totalidade das narrativas nacionais uruguaias – nas quais não insere a população negra como componente da identidade nacional. As produções do *candombe* revelaram muito além de uma dança típica. As telas de Figari colocaram em cena uma população silenciada e excluída que integra o país desde meados do século XVIII. Sob as pinceladas do artista, desdobraram-se o cotidiano das comunidades, evidenciando a organização de grupos negros nos bairros que se formaram a partir do abolicionismo. Entre outros aspectos, o *candombe* é a mescla cultural e o sincretismo que ocorre na urbe. A festividade, realizada em 6 de janeiro, era restrita na maior parte do ano, tomava às ruas apenas em dia de reis, como um evento de visibilidade. Tornou-se, porém, manifestação constante nos quadros do artista, impelindo de forma efetiva a observação e o debate sobre essa parcela populacional. Assim, os símbolos, as danças, os representantes da comunidade negra e a expressão cultural foram inseridos por Figari na narrativa da nação. Devido a esse fator, suas propostas e suas obras são vistas na época como expressão menor dentro do ambiente artístico e estatal.

Sua produção foi um discurso sobre a busca da cultura e dos hábitos que encontram sua identidade no cotidiano. As danças, as fazendas em meio ao pampa, os tranquilos *gauchos*, o *candombe*, e os *barrios* revelaram a sua cultura e se tornaram a representação atemporal de costumes e da mescla de etnias. Portanto, em Figari, as heterogeneidades sociais são vistas como um benefício dentro de sua concepção evolucionista.

Desse modo, o uruguaio incitava a produção de uma Arte nacional que rompesse com os padrões clássicos europeus, mas não condicionava a busca de uma nova Estética americana atrelada somente à sua expressão pictórica. Isso porque a formulação da Arte deveria estar em concomitância com o desenvolvimento de uma Arte nacional que não fosse marcada por barreiras limitadoras de sua expressão. Por esse motivo, incentivou a diluição das categorias artísticas estanques e hierárquicas. Nessa proposição, a Arte estaria presente nas mais variadas formas de produção nacional. Os indivíduos do país estariam, por sua vez, emancipados de uma imagem colonizada de suas formas de expressão cultural, devido ao uso e ao conhecimento de suas capacidades nacionais.

O autor apresentou sua perspectiva de produção autóctone em todos os suportes de sua criação: na pintura, na poética, em propostas políticas e na escrita. Em todos esses meios, Figari expressa a necessidade de emancipação cultural do país e critica os meios que fortalecem o pensamento tradicional. Não é possível, por conseguinte, desconectar sua ramificada produção de seus ideais, posto que sua visão de Arte nacional está entrelaçada com toda sua atuação, sendo esse o elã que articula suas criações.

Logo, o artista uruguaio causou dissenso no que era estabelecido àquela época, ao trazer o 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, em diversos suportes, Figari inclui outro referencial da narrativa nacional, como aborda Rancièrè, sobre uma Arte política:

artistas que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, 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<sup>37</sup>.

O artista uruguaio causava *dissensos* dentro da produção, ao visibilizar diálogos e sujeitos à margem, inserindo outro referencial na narrativa nacional, mudando a percepção estabelecida e evidenciando elementos esquecidos da cultura. Impeli, portanto, a visualização do que era invisível.

As tentativas frustradas de aplicação de suas ideias, como a modificação da *Escuela de Artes y Oficio*, apresentaram ao artista a dificuldade de implementar transformações em sistemas estabelecidos secularmente. Outro indício do problema de romper barreiras é o fato de que, em seu país, a valorização de seu trabalho ocorreu apenas depois de obter o reconhecimento na Europa. Essa pretensa legitimidade de sabedoria, que o reconhecimento europeu concede, fez com que ele tivesse maior visibilidade no Uruguai, não só como político, mas também como artista.

---

<sup>37</sup> RANCIÈRE, Jacques. *¡O espectador emancipado!*. São Paulo: Martin Fontes, 2012. p. 64-65.



Em novembro de 1934, retornou a Montevideu para assumir o posto de Assessor Artístico do Ministério de Instrução Pública, oferecido pelo governo. Além disso, no mesmo período, foi designado pelo *Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal*, como integrante da *Comisión Honoraria de Cultura Artística Escolar*. Vivendo em Montevideu, em 1938, passou a trabalhar em um filme que mostraria parte de sua obra, porém o filme não foi produzido. O intelectual faleceu no mesmo ano na capital uruguaia, deixando uma vasta produção, em múltiplas áreas de conhecimento, com importância histórica, artística, filosófica e política.

Ao longo da pesquisa, foi possível observar que o entrelaçar da carreira de Pedro Figari entre os âmbitos pictórico, literário e político são uma constante em sua atuação. Anterior a essa visão, as obras de Figari eram estudadas de maneira fragmentada pela maioria dos pesquisadores.

Pedro Figari foi um intelectual engajado em desenvolver, de forma ímpar, um projeto original. Foi alicerçado em importantes referências de seu tempo<sup>38</sup>, porém remodelou ideias correntes de seu período, a fim de desenvolver uma teoria própria acerca do potencial nacional e como esse deveria ser elaborado. Com esse quadro exposto, propomos ampliar a visão sobre Figari e suas obras, extraíndo-o da visão limitadora de escritor ou pintor, para refleti-lo como intelectual criador de novas formas discursivas de identificação e de reflexão acerca da evolução e da Arte, utilizando uma amálgama de conceitos rearticulados. Assim, as obras de Figari não devem ser investigadas com distanciamento, pois as vemos como uma grande produção com elos de conexão que se ligam na construção de um sistema de interpretação social. Buscaremos focar em seus livros *A.E.I.* que representam o ponto crucial de toda a sua obra, para compreendermos o autor de uma maneira diferente do que vem sendo analisada ao longo dos anos.

## 1.6 Resumo de capítulos

Nossa tese irá desenvolver uma análise que, a princípio, se dividirá em cinco partes. Nelas, a fonte de análise central foi os três tomos de *A.E.I.* Contudo, a obra não consistiu na única fonte utilizada. Como foi anteriormente apresentado, recorreremos à

---

<sup>38</sup> É importante frisar que, nesse trabalho, não acreditamos que exista intelectuais à frente de seu tempo. Como mostra essa pesquisa, Pedro Figari é fruto do constante fluxo de ideias desenvolvidas e em desenvolvimento em seu próprio período vivido, e de suas relações de espaço de experiência e horizonte de expectativa.

produção de artigos de jornal, propostas legislativas, contos, poemas e pinturas de Figari ao longo dos capítulos.

Na segunda secção, formamos um panorama amplo das correntes teóricas e filosóficas que foram centro de debates nas instituições políticas e educacionais do Uruguai. Dessa maneira, frisamos pontos de aproximação, distanciamento e mescla de pensamentos, além de linhas teóricas do início do século XX – como, por exemplo, o espiritualismo, o ecletismo e o positivismo (em suas múltiplas vertentes de entendimento e aplicação no país). Ou seja, vamos evidenciar um panorama contextual das filosofias e da política do período de produção de Pedro Figari. Dessa forma, vamos averiguar parte de seu “espaço de experiência”, e analisar os debates acerca das diversas teorias científicas que embasaram parte da teoria de Figari.

O terceiro capítulo investigou as argumentações de Pedro Figari em seu primeiro tomo de *A.E.I.* Nele, debatemos a dilatação do conceito de Arte apresentada pelo autor, e sua nova configuração de explicação conceitual. A partir de tal apresentação, localizamos as disponibilidades de ação da Arte como ferramenta – conceito novo que Figari nos mostra, bem como sua imbricada relação com o evolucionismo e o progresso social. Também, iremos explorar as críticas do autor às religiões e à *tradição*. Elas, segundo o autor, formam entraves para o desenvolvimento do progresso humano. Por fim, salientamos a proposta de Pedro Figari sobre uma compreensão racionalizada da vida orgânica. Esta trata-se de compreender a primeira ponta de seu sistema filosófico: a Arte deve ser utilizada como ferramenta de ação racional para o progresso.

O quarto capítulo, por sua vez, analisou o segundo tomo de Figari, *Estética*. A imersão nesse livro busca apresentar como o autor rearticula o conceito de Estética e o vincula com a fisiologia. Do mesmo modo, demonstramos como o autor desenvolve o conceito de Estética, e sua expressão, em duas formas: a *Estética emocional* e a *Estética racional*. Ambas as formas são inseparáveis, porém se manifestam em oscilação de níveis. Elas são experiências pessoais e ambientais que constroem o modelo de interação do ser humano com o mundo exterior a ele. Buscamos, por extensão, desvelar como o rearranjo de Figari sobre o conceito forma a segunda manifestação de seu sistema. Nele, ambas as *estéticas* fazem uso da Arte como ferramenta de interação com o mundo exterior ao humano, e criam as condições para o progresso social.

Por fim, o quinto capítulo encaminha a investigação do terceiro tomo de Figari, *Ideal*. Nele, o autor cose a relação entre *A.E.I.* não apenas em níveis conceituais, mas,

também, no uso prático de seu sistema. Demostramos, assim, que, nesse terceiro tomo, o autor expressa seus próprios *ideais*, e finaliza a apresentação de seu sistema. Nele, o Ideal é uma expressão da evolução, que utiliza as *estéticas*, que, por sua vez, usam a Arte como ferramenta para atuar como proposições de progresso social.

Os encadeamentos dos setores de análise não buscam esquadrinhar o total da produção de Pedro Figari. Buscam mostrar o engendramento de sua produção em todos os âmbitos, mostrando sua conexão. O objetivo do trabalho, portanto, é evidenciar a complexidade do pensamento do autor e suas múltiplas atuações, para levar adiante o que identificamos ser um sistema original de pensamento.

## 2 PANORAMAS: VIAS POSSÍVEIS NO URUGUAI DO SÉCULO XIX

Bajo la bandera de la ciencia, como bajo la bandera de la patria, pueden cobijarse todos los orientales<sup>39</sup>

Com o intuito de localizar a produção de Pedro Figari em seu entorno de formação e no debate teórico, nosso segundo capítulo busca evidenciar a formação dos espaços de discussão teórica em seu período. Ou seja, a criação das instituições educacionais, com seus direcionamentos filosóficos, pois elas se desdobram como espaço de experiência e horizonte de expectativa de nosso autor. As contendas ocorridas nesses ambientes demonstram a internacionalização das querelas intelectuais no Uruguai, uma vez que os autores basilares das discussões acadêmicas são, em sua maioria, europeus. Nossa intenção é demonstrar a chegada de correntes filosóficas e políticas múltiplas, suas ramificações e sobreposições, para que assim possamos expor as aproximações, os distanciamentos e as reinterpretações feitas por Pedro Figari de tais correntes, em voga em seu período.

Compreendemos, acerca das estruturas teóricas que embasaram as produções intelectuais no Uruguai, que existiram diversas influências e continuidades de modelos epistemológicos que se mesclaram. Podemos observar, por extensão, que, no país, houve uma linha de organização política e filosófica, que partiu, inicialmente, como expressa Arturo Ardao, de dois<sup>40</sup> polos:

Desde la instalación de la Universidad, en 1849, quedó consagrada la influencia exclusiva y directa de Francia, bajo la forma del espiritualismo ecléctico de la escuela de Cousin, que imperó incontrastable durante el tercer cuarto de siglo pasado. Fue seguida, en el último cuarto del mismo — aunque sin desplazar del todo, desde luego, a la francesa — por la de Inglaterra, al imponerse el positivismo en su modalidad sajona, con los nombres de Darwin, Spencer, Stuart Mill y Bain al frente. En nuestro siglo, el influjo dominante de Bergson y James durante sus primeros veinticinco años, hizo de Francia y Estados Unidos nuestras metrópolis filosóficas<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, Montevideo, n. 1, 5 mar. 1895. Disponível em: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/11324>. Acesso em: 07 abr. 2021

<sup>40</sup> Há importância em ressaltar que, anterior à intensificação do pensamento eclético no Uruguai, havia a influência da Escolástica espanhola, como pensamento intelectual. Porém, no país, diferente de muitos casos da América Latina, a Escolástica se mostrou bastante desviada de um profundo dogmatismo teológico.

<sup>41</sup> ARTURO, Ardao. *Espiritualismo y positivismo en Uruguay*. Montevideo: Ediciones universitarias, 2008. p. 09-10.

Essa espécie de dualidade de análise teórica se manifestou em diversos espaços de debate dentro e fora do país<sup>42</sup>. Justamente por ser uma discussão a nível mundial, a elite uruguaia tomou conhecimento das argumentações tanto espiritualistas como positivistas. Apropriou-se de muitos discursos da época e passou a manifestar suas próprias contendas nacionais.

Há uma longa historicidade de modelos teóricos utilizados no Uruguai desde sua colonização<sup>43</sup>. No entanto, nosso trabalho busca focar particularmente na segunda metade do século XIX e no início do século XX – período no qual Pedro Figari desenvolve a maioria de seus trabalhos. O início da universidade no Uruguai, em meados do século XIX, foi marcado por uma grande influência do espiritualismo eclético da França, seguido por uma progressiva dilatação de referencial teórico, rumo ao positivismo em sua modalidade mais anglo-saxã, com autores como Charles Darwin (1809-1882), Herbert Spencer (1820-1903) e Stuart Mill (1806-1873), como também o importante intelectual Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832). Contudo, é necessário manter absolutamente explicitado que direcionamentos teóricos não são fechados em si, havendo camadas sobrepostas nas apropriações de análises realizadas no período, mesmo que tenham ocorrido de maneira involuntária, como veremos.

A difusão das correntes de pensamento, tanto o espiritualismo eclético como o positivismo, modelaram ao seu modo a forma de produção intelectual do período. As propostas balizaram aspectos políticos, legislativos, culturais e de ensino no país. Além disso, estas protagonizaram os debates e as polêmicas filosóficas que caracterizaram um verdadeiro ponto de câmbio na produção uruguaia. Portanto, é necessário explorar com mais afinco os desdobramentos de tal debate dentro do Uruguai, até chegarmos na chamada geração dos 900, onde há o vórtice teórico e de produção nacional.

Há de se compreender que, ao falarmos em meados do século XIX no Uruguai, estamos nos referindo a um jovem país que ainda estava se estabelecendo em setores institucionais e nacionais. Havia, por conseguinte, poucos ambientes protocolares de ensino. Buscamos enunciar tais ambientes, pois as universidades foram um ponto de

---

<sup>42</sup> Ao longo do século XIX e XX, emergiram no mundo uma série de teorias que buscavam leis gerais de entendimento global. Entre elas, podemos citar algumas, que tiveram reverberações no Uruguai, com interpretações próprias, como positivismos, escolásticas, idealismos, krausismos, evolucionismos, monismo, progressivismo, spencirianismo, metafísica e espiritualismo.

<sup>43</sup> Podemos, por exemplo, abordar a Escolástica espanhola no período colonial. Tal pensamento se estende até o primeiro quarto do século XIX, porém, com menos intensidade, pois existem mais modelos teóricos emergindo nesse período e uma progressiva negativa da Escolástica e ao modelo espanhol.

destaque para a difusão do pensamento intelectual, e ela só irá se estabelecer no Uruguai por volta do segundo quarto do século XIX<sup>44</sup>.

Um dos primeiros locais de inicial difusão do pensamento intelectual se expressa no *Gimnasio Nacional* (1847), fundado pelo argentino Luis José de la Peña (1796-1871)<sup>45</sup>. Era uma escola de ensino particular com grande fluxo de movimento e, sendo assim, o Estado colocou o local sob sua proteção concedendo, uma série de facilidades materiais para a instituição. Dois anos após sua criação, o *Gimnasio Nacional* foi oficializado e nacionalizado como *Colegio Nacional*<sup>46</sup>, sob direção de Luis José de la Peña. Este assume a cátedra de Filosofia, tanto no Colégio Nacional como na Universidade<sup>47</sup>. Em ambos os ambientes, o ensino é baseado na escola francesa do espiritualismo eclético<sup>48</sup>.

No Uruguai, ademais, podemos ver a chegada de elementos do ecletismo com o autor e filósofo Victor Cousin<sup>49</sup> (1792-1869). O francês foi um grande nome do movimento, ao mesclar além do Iluminismo e do tradicionalismo contrarrevolucionário, abordagens do idealismo romântico alemão, principalmente as de Hegel (1770-1831) e as de Schelling (1775-1854), além do cartesianismo francês. Houve, assim, uma mistura de tendências filosóficas que se apresentou desde cedo dentro dos estudos acadêmicos no Uruguai. A intenção com essa mescla era buscar selecionar o melhor de cada corrente de pensamento, com vistas à construção de uma base filosófica completa<sup>50</sup>.

---

<sup>44</sup> Ainda enquanto colônia, houve o ensino superior em conventos Bernardinos, a partir de 1787. O ensino era voltado apenas para o ensino da filosofia e teologia. A partir de 1830, durante a organização do Estado, houve a proposta de criação de cátedras, como Matemática, Jurisprudência, Filosofia, Medicina, Economia Política e Latinidade. Houve, então, um decreto que declarava a *Casa de Estudios Generales* como *Universidad Mayor de la Republica*, porém, a guerra civil no país (Guerra Grande, entre 1839 e 1851) impede a consideração final de sua existência.

<sup>45</sup> Luis José de la Peña, nascido na Argentina e filho de espanhóis, foi doutor em Filosofia e Teologia. Sua carreira esteve ligada à política e à docência. Atuou como ministro do exterior e foi um grande apoio para instituir o ensino secundário e universitário em Montevideu.

<sup>46</sup> Simultaneamente à nacionalização do colégio, houve a criação do *Instituto de Instrucción Pública*, em 1849.

<sup>47</sup> Após processos institucionais e políticos, é fundada a universidade, em 1849. Para aprofundamento da questão, ver: PARÍS DE ODDONE, Blanca; ODDONE, Juan. *Historia de la Universidad de la República*. Tomo 1: La Universidad Vieja 1849-1885. Montevideu: Ediciones Universitárias, 2010.

<sup>48</sup> O ecletismo na França emerge como uma teoria que mediava ambas as propostas que eram conflitantes no momento. Por um lado, o iluminismo e, por outro, o tradicionalismo católico contrarrevolucionário. Essa mescla dava uma resposta um tanto eficiente, política e filosoficamente, para alguns intelectuais da França no período – declínio do primeiro Império e o início da restauração.

<sup>49</sup> Victor Cousin foi filósofo, político e reformador educacional francês que utilizava elementos do idealismo alemão com pensadores escoceses como Paul Royer Collard, desenvolvendo o que foi chamado de ecletismo.

<sup>50</sup> Para mais informações, ver: COUSIN, Victor. *Cours d'Histoire de la philosophie moderne, Fragments Philosophiques; Du Vrai, du Beau, du Bien*. Paris: Didier, 1867. In: P., Janet. *Victor Cousin et son oeuvre Éditeur*. Paris: C. Lévy, 1885. Ver também: TAINÉ, Hippolyte. *Les philosophes français du XIX siècle*.

Houve, nesse momento, certo apogeu do ecletismo na França, devido à complexa teia de acontecimentos históricos que se desenrolava no cenário revolucionário e contrarrevolucionário. Assim, às vésperas da Revolução de Julho, na França, o pensamento de Cousin era bastante popular. Porém, a queda da casa de Orleans foi também o período de declínio de sua teoria. Com a revolução de 1848<sup>51</sup> e os primeiros debates acerca das correntes sansimonianas e positivistas, houve maior confronto de suas ideias. Não houve, porém, um fim brusco da teoria eclética.

Para além dos complexos fatores econômicos, políticos e sociais, há de se levar em conta as independências na América, pois elas tiveram uma argumentação teórica bastante ligada aos autores iluministas. Por conseguinte, grande parte da episteme latino-americana sofreu certa influência de produções francesas. Entre os aspectos que foram difundidos por meio de livros e artigos, houve o pensamento eclético francês, que transpassou parte do ensino e dos debates nos países latinos. No Uruguai não foi diferente, mesmo possuindo as suas especificidades. Podemos dizer que a Filosofia eclética foi o elemento antagonista às ideias positivistas difundidas no período. Ambas as teorias se contrapunham em determinadas querelas que se desenvolveram no meio intelectual.

No Rio da Prata, os primeiros passos da difusão de uma Filosofia eclética foram através de Esteban Echeverría (1805-1851), por volta de 1830, quando o argentino regressou de Paris<sup>52</sup>. Na capital francesa, Esteban tomou contato com o ecletismo que naquele momento era ponto crucial de debates filosóficos do período. É importante frisar que a primeira metade do século XIX é relevante não apenas pela difusão do pensamento eclético, mas também por uma série de outras ideias que chegam por meio de livros ao Rio da Prata. Como publica Arturo Ardao:

Vicente F. López ha documentado expresivamente su repercusión sobre la juventud universitaria: No sé como se produjo una entrada torrencial de libros y autores que no se habían oído mencionar hasta entonces. Las obras de Cousin, de Villemain, de Quinet, Michelet, Jules Janin, Mérimée, Nizard, etc., andaban en nuestras manos produciendo una novelería fantástica de ideas y de prédicas sobre escuelas y autores —románticos, clásicos, ecléticos, sansimonianos<sup>53</sup>.

---

Para mais informações sobre o espiritualismo eclético ver: BRÉHIER, E. *Historia de la Filosofía*. Buenos Aires: Editora Sudamericana, 1956. p. 547.

<sup>51</sup> Revolução que deu início à Segunda República Francesa, com o fim do reino de Luis Felipe I.

<sup>52</sup> Período de instabilidade política e social da Revolução de Julho de 1830, quando a burguesia depõe o último rei Bourbon e coloca Luis Filipe I no trono, como rei burguês.

<sup>53</sup> ARTURO, op. cit., p. 19.

Concomitante a essas leituras, há, no Chile, um espaço, de grande importância, no qual estas ideias, igualmente, circulam. José Victorino Lastarria (1817-1888), figura expoente da “geração de 1842”, foi um importante difusor das ideias de Krause, após a leitura de suas obras. Lastarria e sua influência, por sua vez, tiveram especial atenção de alguns intelectuais no Uruguai<sup>54</sup>.

Sendo assim, temos um primeiro ponto de extensa difusão da efervescência de ideias que circulavam no período, chegando ao Rio da Prata. A partir deste ponto, ocorreram derivações múltiplas de seus entendimentos e aplicações na vida social do país. Com essa variada entrada de literaturas, há entrelaçamentos de entendimentos das filosofias e, conseqüentemente, a mistura de seus usos.

As primeiras experiências do ecletismo no Uruguai ocorreram através de Alejo Villegas (1783-1857), professor de Filosofia na *Casa de Estudios*, entre 1836 e 1841. A partir de então, há um antecedente sobre o ensino filosófico em Montevideú que se estendeu durante o século XIX, seja como afirmação, seja como crítica. No entanto, com o início do conflito civil no Uruguai, conhecido como Guerra Grande (1843 - 1851)<sup>55</sup>, e o fechamento da *Casa de Estudios*, devido ao combate, houve um hiato de debate acadêmico dentro do país. Com o fim do conflito e a retomada do ensino regular de Filosofia, se destacaram novamente os preceitos filosóficos de Cousin na cátedra. Intelectuais como Luis José De La Peña<sup>56</sup> (1796-1871) e Plácido Ellauri (1815-1893)<sup>57</sup>, por sua vez, tiveram grande importância na difusão do pensamento eclético e sua continuação no meio acadêmico e social. Porém, passaram a enfrentar os primeiros rechaços a teoria, com a penetração das múltiplas teorias positivistas.

Devemos ressaltar que, nesse momento, as teorias de Darwin e Spencer suscitaram acalorados debates no meio intelectual. Os dois autores causaram um novo

---

<sup>54</sup> Sobre o tema, há uma análise profunda, feita por Jens R. Hentschke, em seu livro: *Philosophical Polemics, School Reform and Nation-Building in Uruguay, 1868-1915*. Baden-Baden: Nomos, 2016. Elías J. Palti também aborda o assunto em *El Tiempo de la Política: el siglo XX reconsiderado*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2007. p. 220.

<sup>55</sup> A *Guerra Grande* foi um conflito civil no Uruguai, liderado pelo Partido Colorado e pelo Partido Nacional, onde a grande questão de disputa eram as propostas federalista e unitarista. O conflito envolveu apoio internacional para ambos os lados. Argentina, Brasil, França e Inglaterra foram alguns dos envolvidos, dando suporte ao conflito.

<sup>56</sup> De la Peña ministrou, em 1848, o curso de Filosofia do Ginásio Nacional, baseando seu ensino em um manual de Filosofia de Eugenio Geruzes, o qual era modelado nas bases do espiritualismo eclético. No ano seguinte, desempenhou o papel de professor no primeiro curso de Filosofia da Universidade de Montevideú, seguindo o mesmo plano de ensino ligado ao espiritualismo eclético.

<sup>57</sup> Plácido Ellauri foi substituído de De la Peña na disciplina de Filosofia, em 1852, e seguia a mesma matriz de ensino ligado ao espiritualismo eclético. Ainda, foi professor na Universidade, na mesma cátedra, até 1877, havendo um hiato de ensino até 1883, devido ao governo de Latorre. Ao retornar à Universidade, se manteve na mesma disciplina de 1883 até 1888, quando se aposentou, sendo um dos intelectuais que difundiu, por anos, parte das diretrizes de ensino filosófico do país.



movimento entre os estudantes, ao serem lidos e interpretados pelos uruguaios, que, ao seu modo, acreditaram estar se opondo a filosofias espiritualistas. Para eles, ambos os autores ingleses quebravam com as ideias espiritualistas, e progressivamente, defendiam o empirismo. A teoria da evolução começou, então, a ser debatida academicamente. Isso é, passou a ser utilizada como um novo fato de argumentação nesse período.

Os referenciais evolucionistas que estavam sendo debatidos podem ser observados no trecho abaixo, no qual Arturo Ardao cita as palavras de Plácido Ellauri:

las nuevas doctrinas son hijas de una exaltación febril que enloquece a la humanidad actualmente, de un afán de experimentación sin base filosófica, puesto que faltan las grandes ideas a priori que, según él, son las bases de granito mental sobre las que reposa la ciencia una y verdadera. Darwin, Herbert Spencer, Haeckel, son unos investigadores inteligentes, pero destituidos de esos principios absolutos, inmovibles, que, desde Platón hasta el presente, son el asiento de los conocimientos humanos; producen gran estrépito en el mundo, consiguen afiliados, pero no avanzan seriamente; la gran mayoría los sigue por afán de novedad, de cambio, pero llegarán a caer para figurar en el largo catálogo de las infructuosas tentativas del materialismo por dominar la sociedad inteligente<sup>58</sup>.

Tais nomes eram de conhecimento corrente entre os acadêmicos, bem como suas ideias, que fomentavam uma nova visão de sociedade e Filosofia política. No entanto, a História é contingência e, nesse período, tomou o poder o militar Lorenzo Latorre (1844-1916), que suprimiu a cátedra de Filosofia. Esse fato ocorreu justamente no momento em que estava chegando no Uruguai uma primeira onda positivista.

Quando a cátedra de Filosofia foi reestabelecida, em 1883, retornou o programa padrão, baseado, novamente, em premissas do ecletismo. Porém, foram enfrentando, cada vez mais, os debates de oposição dos alunos, que, progressivamente, se inclinaram aos positivismos.

Na segunda metade do século XIX, não havia um debate intelectual que fosse muito além dos parâmetros acadêmicos da Universidade. Podemos dizer que se estabeleceu o que se chama de cânone filosófico da inteligência nacional no país. E essa foi uma etapa significativa dentro da cultura nacional, pois, mesmo não sendo produzidos muitos livros na literatura nacional sobre o tema, podemos observar que foi um ponto importante na construção de debate filosófico.

A Filosofia se fez universitária quando foi adotada, oficializada e expressa pela cátedra. No caso uruaio, o espiritualismo eclético foi ainda mais específico, pois

---

<sup>58</sup> ARTURO, op. cit., p. 36.

elaborado pela cátedra e para a cátedra, com a intenção de difundir um espírito determinado para a Universidade como instrução nacional. A corrente, ademais, constituiu uma determinada diretriz universitária na formação de seus estudantes.

Mesmo com inclinação a um tipo específico de teoria filosófica, a episteme não se limitava a isso. O ambiente intelectual passou a se expressar, paulatinamente, de diferentes modos. As diversas formas de observar os debates filosóficos proporcionavam uma possibilidade de entendimento social humanista múltiplo. Esse entendimento era, por sua vez, emancipatório. Para além de um dogmatismo teológico, um espiritualismo, ou um liberalismo, abria caminho para outras teorias e filosofias do período. Elas, por seu lado, eram absorvidas e reconfiguradas pelos uruguaios.

Devemos explicitar, ainda, como a multiplicidade de teorias foi explorada pelos uruguaios no período, dilatando questões e referenciais filosóficos, políticos, culturais e educacionais. Temos que retomar, para tanto, que não há uma extrema polarização de ideias dentro do país, dado que, para além das variantes do ecletismo e do positivismo, outros pontos de vista foram absorvidos e discutidos pelos intelectuais do período. O Romantismo no Uruguai, por exemplo, possui convivência com o Espiritualismo eclético, desde meados de 1830. Porém, é somente na segunda metade do século que o Romantismo se constitui como uma sensibilidade corrente e orgânica no Uruguai. Ele estava de modo corrente exposto no meio intelectual Uruguaio, seu desdobramento se mostra nas artes e na literatura do rio da prata.

De maneira coligada, tanto o Romantismo como o espiritualismo – que permeia a teoria eclética – abordam temas humanistas abrangentes, como: culto à poesia, idealismo ético, liberalismo humanitário, a vida e seus sentimentos, a visão metafísica da alma imortal e Deus. O Romantismo e o espiritualismo foram visões que se mesclaram de diversas maneiras dentro de uma cosmovisão de mundo. Foram correlacionados em sua expressão cultural, dada a ligação com a subjetividade. Por isso, esses movimentos foram atingidos de maneira intensiva pelo cientificismo positivista, que chegou quase concomitantemente no século. As argumentações positivistas trouxeram uma visão de contraponto a esses valores, ao abordar o real e o relativo como uma nova sensibilidade e conhecimento.

Outro elemento de convivência com as teorias espiritualistas era o Principismo. De ordem mais política, o Principismo no Uruguai se mostrou como afirmação de um liberalismo constitucionalista e de rigidez moral e cívica, bem como agnóstico. O que

estava em questão eram as liberdades públicas e os direitos individuais que embasavam a visão de uma república ideal.<sup>59</sup>

Principismo e espiritualismo se completavam como argumentação política do Uruguai no período, embasados na metafísica de Deus e no livre arbítrio, que concedia certa transcendência à personalidade humana. Os elementos políticos do Principismo foram difundidos com a cátedra de Plácido Elaurri, havendo, assim, uma complementação filosófica e política da inteligência do país, formado por diretrizes bem estipuladas no período.

Ainda dentro desse amplo ambiente de teorias, o livre pensamento racionalista floresceu e possuiu certa relação com as questões religiosas e do espiritualismo filosófico. As ramificações no espiritualismo filosófico e racionalista, a princípio, podem parecer dicotômicas. Contudo, se mostraram ligadas em certos níveis. As ideias do Darwinismo e do positivismo produziram grande embate em relação às questões religiosas no Uruguai. Não apenas os positivistas viam problemas nas relações católicas com o Estado. O embate foi fomentado anteriormente dentro do próprio ambiente eclético e suas clivagens. Os positivistas, por certo, foram mais combativos, porém, desde a metafísica espiritualista dos universitários ecléticos, isso já se mostrava como uma realidade.

O meio universitário produziu núcleos antidogmáticos que tiveram sua primeira expressão na *Revista Literaria* (1865-1866). Em sua redação, possuíam intelectuais que seriam nomes de grande influência no pensamento intelectual do país, como os jovens Gonzalo Ramirez, Julio Herrera y Obes, e José Pedro Varela. Esse grupo passou a ser conhecido como o *Club Universitario*, entre 1868 e 1877, quando começou a fazer parte do Ateneu de Montevideú. O Club tinha por intuito debater as questões de ensino no país e se mostrou um grupo de livres pensadores sobre as questões religiosas. Foi nesse meio que surgiu o *Club Racionalista*, em 1872. Os racionalistas surgiram no meio universitário e buscavam fundar, ao seu modo, uma nova religião. Esse racionalismo não era oposição à religião, mas sim um contraponto ao que deveria ser melhorado na profissão de fé. O *Club Racionalista* acreditava, assim, que havia desenvolvido e

---

<sup>59</sup> “El principismo su máxima expresión en los cursos de economía política de Carlos de Castro, Pedro Bustamante y Francisco Lavandera, después del 61, y en los de derecho constitucional de Carlos María Ramírez y Justino Jiménez de Aréchaga, después del 71. Su gran teatro, empero, fue la prensa política, con su más representativa muestra en el diario El Siglo — fundado en 1863 [...]” In: ARDAO, op. cit., p. 40.

melhorado a profissão de fé a partir do Principismo e do espiritualismo eclético. Podemos ler, abaixo, a manifestação de alguns de seus fundamentos:

existencia de un Dios personal, creador y legislador del Universo; la razón de origen divino, facultad absoluta con el más amplio derecho de libre examen y capaz del conocimiento a priori de la realidad y del bien; libertad irrestricta, bondad natural y perfectibilidad indefinida de la persona humana; inmortalidad del alma; moral del deber fundada en el testimonio de la conciencia y en la sanción divina; repulsa expresa de la encarnación de Dios, de la revelación, del milagro, de un orden sobrenatural inaccesible a la razón, de los sacerdocios y las iglesias, de la divinidad de los Evangelios, del pecado original y la eternidad de las penas<sup>60</sup>.

O combate à Igreja Católica foi feito por uma espécie de religião racional, com inspirações metafísicas e pela ética do espiritualismo – esses, destituídos de evolucionismos ou determinismos, como parte das teorias positivistas. Houve, portanto, um antagonismo entre Igreja Católica e os intelectuais universitários ao longo de toda metade do século XIX. Nesses parâmetros, pensou-se um ensino laico e uma religião racionalista.

## **2.1 Dilatação da contenta filosófica: o positivismo e sua constelação de usos**

Após o interim de suspensão, a cátedra de Filosofia na universidade de Montevideu foi reestabelecida em 1883. Um espesso grupo de positivistas compôs em grande parte de sua direção. Contudo, ainda havia nomes importantes do setor intelectual fazendo parte da instituição que não se posicionava a favor dessa teoria, como é o caso de Plácido Ellauri e seus estudantes mais próximos.

Estipula-se que a entrada das ideias positivistas com mais afinco tenha se dado entre 1875 e 1880. Isso ocorreu de forma concomitante à expansão da cultura científica que entrava na universidade, principalmente na Faculdade de Jurisprudência, uma das primeiras a se estabelecer em funcionamento na cidade. Esse fato se dá por uma predileção, nesse fim de século, pela cultura chamada moral, em detrimento das Ciências Naturais – abordadas ainda de forma tímida. Após o motim de 1875, o espaço intelectual do Uruguai se abre às ideias Positivistas. Há uma contenda intelectual no período entre os espiritualismos ecléticos e os positivismos – e seus respectivos defensores dentro das instituições intelectuais e políticas.

---

<sup>60</sup> Na data de 9 de julho, foi feita a publicação *La Profesión de fe*, no periódico *El Club Universitario* (vol. III, p. 361), editado pela associação de mesmo nome, de junho de 1871 a junho de 1873.

O positivismo é uma teoria que surge no século XIX, em busca de um distanciamento da metafísica. Ela aborda, dando a isto especial atenção, a experimentação e a observação como saber científico relativo ao mundo e aos seus fenômenos. Ou seja, é uma espécie de síntese entre o racionalismo e o empirismo. Ardao analisou a argumentação positivista:

La metafísica racionalista clásica se había apoyado em dos ideas capitales: sustancia y causalidad. El positivismo desecha la primera pero retiene la segunda. Su concepción de la causalidad no será la psicológica del fenomenismo ni la gnoseológica del criticismo: será la ontológica del racionalismo, dando así entrada a una metafísica subrepticia que iba a servir de sostén a toda la construcción. Dicha síntesis básica prestaba un sólido fundamento a la espontánea del determinismo, emanación característica del racionalismo, y el naturalismo, emanación característica del empirismo. Y combinadas íntimamente esas cuatro grandes tendencias o manifestaciones del pensamiento moderno, se integraba de manera cabal la gran concepción mecanicista del universo que se venía incubando desde el Renacimiento, y de la que había sido un primer episodio en el siglo XVIII, como prólogo del positivismo, la filosofía de la Ilustración. Después de la pausa romántica, aquella filosofía reaparecía crecida en la misma medida en que de un siglo a otro había crecido el saber físico-matemático hasta cerrar lo que los positivistas llamaron, con particular intención, el sistema de las ciencias. El humanismo y el progresismo, anticipados también por la Ilustración sobre raíz renacentista, yuxtapónganse como filosofía de la historia y de la cultura al mecanicismo físico de la naturaleza<sup>61</sup>.

Sendo assim, houve um entrelaçado jogo temporal, com características que constituem e transpassam o pensamento positivista ainda em seu começo. A teoria, com o tempo, se dilatou para diversas ramificações. Entretanto, em seu cerne, há uma amálgama de pensamentos que contemplavam o evolucionismo revisitado.

De maneira muito breve, podemos explicitar que o positivismo teve seu primeiro grande nome na França, com Augusto Comte (1798-1857)<sup>62</sup>. O autor estabeleceu as premissas do positivismo com duas de suas obras mais citadas e importantes dentro do debate positivista. A primeira é o *Curso de Filosofia Positiva (1830-1842)*, no qual Comte elaborou sua teoria dos três estados – teológico, metafísico e positivo – e a classificação hierárquica das ciências – Matemática, Astronomia, Física, Química, Biologia e Sociologia. Sua segunda referida obra é *Sistema de Política Positiva (1851-*

---

<sup>61</sup> ARTURO, op. cit., p. 51-52.

<sup>62</sup> Augusto Comte foi um filósofo que se dedicou aos primeiros preceitos da Sociologia e desenvolveu uma filosofia da ciência, chamada de positiva ou positivista, influenciada por parte do pensamento do francês e socialista utópico, de Henri de Saint-Simon. A partir de seus estudos, houve diversas variações e interpretações do positivismo.

1854), na qual agregou a sua obra um programa de religião positiva da humanidade<sup>63</sup>. Porém, é importante ressaltar que o positivismo deve ser compreendido como uma variante, de acordo com cada pressuposto teórico que foi mobilizado em cada momento. Ao longo do tempo, seu uso incorporou e rejeitou linhas de argumentação, visto que a proposição filosófica positivista estava em meio a uma ebulição de ideias e autores, tais como Hegel, Stuart Mill, Herder, Wolff, Vico, Michelet, Proudhon, Littré, Feuerbach, Taine, Renan, Buchner e Quinet. Houve, por conseguinte, a formação de um espaço intelectual de discussão, formado por uma amálgama de ideias que incorporavam um novo horizonte crítico e buscavam transformações, por meio da objetividade e racionalidade da ciência, como resposta à crise moral e social vivida. Como bem elucida Marçal de Menezes Paredes:

inegavelmente, a segunda metade do século XIX é marcada por uma impressionante polifonia de correntes filosóficas; dito isto, é igualmente verdade que a difusão do positivismo, em seus diferentes quadrantes e versões, virá a configurar um elemento preponderante desta ambiência cultural; tal como é igualmente certo que, para lá do seu cunho agregador, este movimento é obrigado a assistir à luta pela clarificação das alternativas, no âmbito da qual diversas posições filosóficas, políticas, estéticas e sociais tomarão corpo<sup>64</sup>.

Após a morte de Comte, parte de seus discípulos se dividiram em duas áreas, dentro das ideias positivistas. Por um lado, sob o nome de principal de Pierre Laffite, seguidores incorporaram o *Sistema* e seu aspecto religioso no chamado, muitas das vezes, de positivismo ortodoxo. Por outro lado, sob o principal nome de Émile Littré, houve os seguidores que se validavam pelo *Curso*, conhecido como um positivismo heterodoxo. Littré expôs divergências e atualizações sobre a obra de Comte. Elaborou, ademais, uma leitura distinta do processo histórico e de como a sociedade em transição chegaria ao terceiro estado, o positivo. Dividiram-se, assim, as opiniões sobre o posicionamento de Comte no que tangia à relação entre causas primeiras e causas finais. Na visão de Littré, origens e fins são questões insolúveis, conhecimento deveria ser balizado a partir da experimentação científica sem qualquer tipo de “a priori”, seja teológico ou metafísico. Deste modo, distanciou-se dos seguidores da totalidade da obra de Comte e se aproximou dos demais conhecimentos feitos com a experimentação científica, dilatando o horizonte da teoria para um corolário de outros teóricos do

---

<sup>63</sup> PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910)*. Coimbra: Novas Edições Acadêmicas, 2013.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 156.

cientificismo da época. Entre eles, o evolucionismo, que, mesmo tendo como maior expoente Darwin, teve influência de variadas correntes de conhecimento. Nesse sentido, o evolucionismo não correspondeu a uma unidade teórica, possuindo diversas diferenças entre autores como Lamarck<sup>65</sup>, Haeckel<sup>66</sup> e Spencer. Sendo assim, teóricos evolucionistas muitas vezes não eram abertamente positivistas, ainda que suas teorias tenham auxiliado a teoria positiva heterodoxa<sup>67</sup>.

Sobre o debate de evolucionismos, houve antecessores importantes, como Lamarck e Couvier<sup>68</sup>. Contudo, um dos elementos principais de uso e argumentação, incluídos na teoria positiva, se deu com a incorporação dos conhecimentos das publicações de Charles Darwin – *A origem das espécies (1859)* e *a Descendência do Homem (1871)*. Essas obras, ao abordarem de maneira científica a evolução do mundo orgânico, causaram repercussões em diversos âmbitos da ciência e da Filosofia em geral. Parte da teoria escrita fez referência à sobrevivência dos mais aptos, adaptação ao meio através de variações orgânicas, a transmissão por herança das variações, a consolidação de mutações e assim por diante<sup>69</sup>. Com isso, houve muitas interpretações realizadas sobre o trabalho de Darwin que utilizaram sua teoria para a leitura da sociedade e da historicidade dos organismos vivos. Darwin, por sua feita, indicou uma constante evolução sem “finalidade”<sup>70</sup> ou “finalismo”<sup>71</sup>, ou seja, um processo aleatório e imperfeito que não contemplou a ideia de perfectibilidade ou um patamar de chegada final.

A divulgação do trabalho de Charles Darwin deu seguimento a diversas manifestações do darwinismo, em seu contexto, no século XIX. Houve uma constelação de discursos que utilizaram sua teoria como referência e passaram a ocorrer diferentes

---

<sup>65</sup> Lamarck foi o primeiro a formular questões relativas à evolução com cunho científico. Sua teoria se baseava no Transformismo, usando a ação do meio ambiente e do tempo como principais fatores para evolução da natureza. Assim, haveria a hereditariedade de características por uso e desuso; haveria, ainda, uma tendência à perfeição, expressa na evolução da natureza. Sua teoria baseou-se parcialmente na formação de determinismo geográfico e racial, e, em contrapartida, no desígnio divino, vendo a adaptação dos organismos no ambiente como um processo ativo e contínuo.

<sup>66</sup> Ernst Haeckel foi biólogo, filósofo, artista e professor alemão, sendo um importante intelectual que auxiliou a difundir partes do evolucionismo de Charles Darwin. Desenvolveu pesquisas sobre o desenvolvimento embrionário, usando a teoria da recapitulação.

<sup>67</sup> PAREDES, op. cit.

<sup>68</sup> Couvier, ligado a uma interpretação religiosa, não via ligação evolucionista entre os diversos animais da Terra. Acreditava que alguns eram extintos por catástrofes (como o dilúvio bíblico) e, em seguida, outros animais povoavam a superfície terrestre.

<sup>69</sup> DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. Porto Alegre: Editora pradenense, 2017.

<sup>70</sup> A ideia de finalidade advém de Lamarck, o que se relaciona à natureza: a natureza como finalidade de perfeição e coerência, sem indicar em que patamar isso se processaria.

<sup>71</sup> Finalismo fazendo referência ao pensamento de Comte que indicava um patamar de fim da marcha da civilização, o Estado positivo.

usos da mesma nomenclatura darwiniana, ligados a múltiplas versões de autores, como Huxley, Wallace, Lyell, Hoocker, Müller, Haeckel, Spencer e outros. Pode-se dizer que há em comum, entre os darwinistas, a concordância que a evolução ocorreu por meios naturais e de forma constante. Contudo, não havia certezas de como ocorria a passagem evolutiva da seleção natural. Esse foi um ponto de fragilidade da teoria de Darwin<sup>72</sup>, à época.

Essas teorias, principalmente a seleção natural e a descendência de formas simples, em integração com a evolução orgânica, tonificaram cientificamente a tendência congênita do positivismo, rumo a diluir-se em evolucionismo. Houve, assim, uma extensão do debate darwinista aos campos da Filosofia social e da Filosofia política, alcançando a dimensão histórica do termo evolucionismo.

Essa transformação no plano da Filosofia foi especialmente trabalhada por Spencer<sup>73</sup>, que, anterior a Darwin, escreveu trabalhos que expuseram as teorias evolucionistas existentes em seu tempo. O autor elaborou uma formulação filosófica que submete à Lei Natural (evolucionismos e darwinismos) a compreensão do desenvolvimento do homem e da sociedade, havendo um entendimento filosófico do homem. Assim, o autor elaborou e construiu um sistema filosófico evolucionista, principalmente entre as décadas de 1860-1870. Em suma sua teoría, Spencer abordava a ideia de que:

Sobre la teoría empirista del conocimiento divide la realidad en lo incognoscible, el mundo absoluto de la realidad en sí, dominio de la fe y la religión, y lo cognoscible, el mundo relativo de los fenómenos sensibles, dominio de la razón y la ciencia. Constituido básicamente éste de materia, puesta en movimiento por la fuerza, y repartido en los tres órdenes superpuestos de lo inorgánico, lo orgánico y lo superorgánico, rígelos una gran ley a la que se ajusta en su integridad el desenvolvimiento del cosmos: la ley de evolución, según la cual, a través de una integración de materia y una disipación concomitante de movimiento, la realidad, mecánicamente determinada, pasa en todos sus órdenes — físico, biológico, psicológico, social y moral — de una homogeneidad indefinida e incoherente a una heterogeneidad definida y coherente. Todas las virtualidades que latían en la filosofía de la naturaleza y de la cultura, primero de la Ilustración y luego del positivismo, se conjugaban así en el evolucionismo spenceriano. El universo entero quedaba convertido en un grandioso mecanismo,

---

<sup>72</sup> Gregor Mendel (1822-1884), com a explicação genética da hereditariedade e sua transmissão, resolveu, de certo modo, essa questão. A importância de seu trabalho foi exposta apenas em 1900, quando a comunidade científica aborda seu trabalho por meio dos pesquisadores K. Correns, E. Tschermak e H. de Vries, que estabelecem as chamadas Leis de Mendel.

<sup>73</sup> Spencer foi influenciado em sua produção não apenas por Charles Darwin, mas também por Karl Ernst Von Bar, com seus estudos de embriologia, por Lavoisier, acerca da conservação da matéria, e por Julius Mayer, sobre a persistência da força.



sometido a la acción de una causalidad inexorable en un solo proceso unilineal que era al mismo tiempo progreso indefinido<sup>74</sup>.

Elementos da ilustração e do Positivismo, então, foram convertidos, por Spencer, em um mecanismo explicativo condicionado, no qual tudo era submetido à ação da casualidade, inexorável em um processo unilateral rumo ao progresso indefinido. Essas ideias estavam estritamente ligadas à produção de teorias universais que explicariam a sociedade através da ciência.

Das teorias existentes no século XIX, nomes como Moleschott, Vogt e Büchner fizeram uso da teoria de Darwin para apoiar parte de seus trabalhos e divulgá-los. Vogt, em particular, foi um grande difusor da teoria de Darwin na Alemanha, assim como Haeckel. Do mesmo modo, Huxley o fez na Inglaterra.

Haeckel figura como um autor com o qual Figari desenvolveu constante debate teórico. Seu materialismo monista de inspiração biológica integrou de maneira particular as ideias naturalistas, deterministas, e evolucionistas da época. Com seu encadeamento de teorias, emergiu uma Filosofia social com vasto alcance político influenciando diversos intelectuais. A evolução da natureza, como lei científica geral, serviria também como explicação da sociedade, correlacionando ontogenia e filogenia. Foi considerada, muitas vezes, portanto, uma forma extrema de positivismo filosófico.

Veremos, ao longo de nosso trabalho, que Pedro Figari elaborou um ponto de acesso entre Darwin, Spencer e Haeckel, autores que foram utilizados e criticados em seus três tomos de *A.E.I.* Para adentrarmos as ramificações e amálgamas teóricas efetuadas na Banda Oriental durante o século XX, devemos, antes, realizar uma digressão de como tais ideias adentraram o ambiente intelectual do país e como foram debatidas academicamente.

Onde mais se aplicou os preceitos teóricos do positivismo foi na educação e na política, principalmente nas escolas de Direito e Sociologia. Nelas, alicerçou-se parte das atividades práticas dos partidos e dos governos na América. Devemos nos atentar para o fato de que o positivismo na América Latina foi interpretado de diversas formas. No México e no Brasil, ocorreu uma variação de nuances do chamado positivismo comtista, tanto do *Curso* como do *Sistema*. No entanto, no caso rio-platense, o positivismo mais utilizado, inicialmente, foi o saxão, de Darwin e Spencer. Suas influências, portanto, são centrais para o entendimento da vivência intelectual do país.

---

<sup>74</sup> ARTURO, op. cit., p. 53.

Na década de 1870, se operou uma renovação intelectual no Uruguai, de essencial importância. Foi nesse momento que a única universidade vigente no país<sup>75</sup>, a universidade de Direito, começou a manifestar uma série de debates sobre as teorias emergentes do período. É necessário elucidar que não havia um forte foco de desenvolvimento de estudo das Ciências Naturais, à época, no Uruguai. Isso se tornou uma lacuna a ser preenchida, visto que o positivismo e suas mesclas teóricas havia dado um novo sopro de vida ao naturalismo na ciência. Nesse ponto, dois uruguaios foram importantes, pois foram os responsáveis por uma reforma acadêmica no Uruguai: Angel Floro Costa (1838-1906) e José Pedro Varela (1845-1879).

Após um primeiro momento de aproximação com a dominante teoria eclética uruguaia, Costa, por volta de 1873, ligou-se ao positivismo como ideia central. Ele passou a expor críticas ao ensino secundário e superior no Uruguai, que em nada abordava as Ciências Naturais – mostrando certo atraso, nesse sentido, em relação ao país vizinho, a Argentina. Angel F. Costa escreveu uma longa carta ao diretor da Biblioteca Nacional uruguaia, José A. Tavolara – biblioteca que, nesse momento, estava sendo reorganizada –, sugerindo que a biblioteca necessitava de livros sobre a História da pátria e obras sobre Ciências Naturais<sup>76</sup>. Tal solicitação desvela, no mínimo, duas compreensões. Primeiro, há um movimento de incentivo à leitura dessas teorias no país e, segundo, há a projeção de seu uso dentro do arcabouço argumentativo, a ser efetuado na academia. Ardao escreve que Costa

fundaba sus opiniones en citas de los materialistas Moleschott, Vogt, Büchner, Haeckel, estampando una profesión de fe darwiniana que tiene el valor histórico de ser la primera salida de pluma uruguaya, anticipo del entusiasta evolucionismo de las próximas generaciones universitarias<sup>77</sup>.

Sendo assim, Costa é um intelectual que buscou inserir, dentro do panorama acadêmico em debate, outros referenciais, e explora, de modo inicial, uma crítica à

---

<sup>75</sup> “[...] los estudios universitarios se llevaban a cabo de acuerdo con este plan: cursos de latinidad, filosofía, matemáticas, física, química, zoología, botánica, geografía (dos años cada uno) e historia universal (tres años), llamados preparatorios de la única Facultad que hasta entonces había puesto en funciones la Universidad: la de Derecho, en la que se enseñaba: derecho de gentes, derecho constitucional, derecho civil y comercial, derecho penal, procedimientos judiciales, derecho canónico y economía política”. In: ARTURO, op. cit., p. 62.

<sup>76</sup> Carta enviada desde Buenos Aires, em 10 de outubro de 1873. TAVOLARA, José Antonio, *Creación de una Nueva Biblioteca Nacional*. Pensamiento de José A. Tavolara. Montevidéo: Imprenta El Telégrafo, 1873.

<sup>77</sup> ARTURO, op. cit., p. 64.

produção e ao ensino universitário. Filiou-se, assim, progressivamente, a um debuxo ligado à difusão de teorias mescladas entre darwinismos e positivismos do período.

Outro nome de importância é José Pedro Varela, reformador do ensino uruguaio<sup>78</sup>. Grande parte de seu embasamento teórico parte de suas experiências de viagem ao mundo anglo-saxão, tanto a Europa como os Estados Unidos. Ele se situava como um ponto inicialmente divergente dentro do país e fez críticas à velha metafísica dogmática. Pedro Varela se afirmava, assim, como positivista frente a essa posição.

Varela é o primeiro no Uruguai a referenciar uma obra de Spencer<sup>79</sup>, autor inglês que, como dito, logo tornou-se grande nome dentro do positivismo uruguaio. José Pedro Varela escreveu o livro *The Study of Sociology* (1873), no qual expôs o estado da ciência na Inglaterra e o desenvolvimento de pesquisas nos campos da Psicologia, Lógica, Ética e Filosofia. Nele, mencionou nomes e pesquisas de autores, tais como Mill, Brain, Darwin e Huxley. É essa a bagagem cultural e científica, que, progressivamente, se propõe a cambiar o espiritualismo francês pelo modelo anglo-saxão. Varela foi também o primeiro a abordar abertamente, em suas publicações, o tema do darwinismo. Contudo, é importante frisar que, nesse início de propagação das teorias de spencerianas, há poucos livros de Spencer, Darwin ou Mill circulando em Montevideú. As edições pertenciam a uma pequena parte da população com recursos e, em sua maioria, estavam em francês. Varela foi designado como Diretor de Instrução pública, por Lorenzo Latorre<sup>80</sup>, em 1876, e, progressivamente, se afastou dos debates de caráter público. Todavia, continuou estudando com afinco as teorias científicas,

---

<sup>78</sup> O foco desse trabalho não é se aprofundar completamente na reforma que Pedro Varela efetivou no Uruguai ao longo de suas propostas, porém, é importante frisar que a chamada Reforma Valeriana foi de extrema importância no país e modificou drasticamente a vivência educacional do Estado. Sobre as profundas repercussões filosóficas, educacionais e nacionais da Reforma, há o elaborado e completo estudo de Jens R. Hentschke, em seu livro intitulado: *Philosophical Polemics, School Reform and Nation-Building in Uruguay, 1868-1915*, de 2016.

<sup>79</sup> HENTSCHE, op. cit.

<sup>80</sup> O poder militar cresce e se destaca entre os oficiais. O coronel Lorenzo Latorre foi o principal articulador dos “*tumultos del 10 de enero*” e do “*Tumultos de 15 de enero*”, no qual foi deposto o então presidente do partido colorado, José Ellauri. Em 1876, começa o segundo ciclo político, quando toma posse o coronel Lorenzo Latorre, dando início ao governo militar. Foi 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 In: 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 floresceram e um sensível progresso econômico começou a se desenvolver.

possuindo uma das maiores bibliotecas do período, e sendo um expoente de tais antecedentes de divulgação do positivismo no Uruguai.

### 2.1.1 A revitalização das Ciências Naturais e o *Club universitario* (1876-1877)

O estabelecimento definitivo da faculdade de medicina no Uruguai ocorreu em 1876. Esse acontecimento foi de extrema importância para os debates intelectuais e teóricos do período. Foi a partir desse momento que, de fato, processou-se a organização efetiva do ensino de Ciências Naturais no país e dos científismos. E, por conseguinte, houve a difusão e os debates da cultura científica moderna e seu entrelaçamento com a teoria positiva.

Nesse momento, três professores foram responsáveis pela maior disseminação do positivismo: os espanhóis José Arechavaleta, Francisco Suñer y Capdevila e o polaco Julio Jurkowski, professores da faculdade de medicina:

El viejo Club Universitario, que desde 1868 no había cesado de ser teatro de toda clase de contiendas intelectuales, acogió en 1877 — por primera vez — a propagandistas del positivismo. Ocuparon su tribuna en los primeros meses de ese año Jurkowski y Suñer y Capdevila, exponiendo y defendiendo las doctrinas de Moleschott, Büchner, Darwin, Haeckel. Abogando por las ciencias naturales, negó Jurkowski rotundamente la importancia práctica no sólo de la filosofía especulativa, sino aun de las ciencias morales y políticas en general. Suñer y Capdevila, más moderado, reconoció la legitimidad de éstas, pero exigiendo que se apoyaran en las de la naturaleza<sup>81</sup>.

Os debates sobre o positivismo começaram a irradiar ideias e ficaram no centro de debates do período, principalmente com as primeiras querelas acadêmicas suscitadas no Ateneu, entre 1878 e 1879. O Ateneo<sup>82</sup> (1877) de Montevideu se tornou um local emblemático como ambiente de debates sobre as teorias em voga no período. O espaço foi resultado da fusão do *Club Universitario* e de outras sociedades científicas, literárias e históricas do país, sendo um importante reduto do pensamento intelectual da cidade.

O Ateneo era um ambiente de preparação para a faculdade de Direito. O ensino era gratuito e tornou-se uma espécie de tribuna de discussão pública de ideias. O espaço converteu-se em um local de grande expressão cultural do país, e o momento e as circunstâncias para sua organização foram múltiplos. Entre os fatores para sua formação

---

<sup>81</sup> ARTURO, op. cit., p. 78.

<sup>82</sup> Para formar o Ateneo do Uruguai, juntaram-se o *Club Universitario* (1868-77), a *Sociedad Filo Histórica* (1874-77), a *Sociedad de Ciencias Naturales* (?-1877) e o *Club Literario platense* (1876-77). Em 1886, se uniu com a *Sociedad Universitaria*, existente desde 1875. Em 1892, as duas instituições se fundiram, sob o nome de *Ateneo de Montevideo*.

estão: o fim dos cursos preparatórios para a faculdade, o que obrigou a organização privada de cursos, e a entrada de diversos livros de cunho cientificista, transformações históricas, sociais, políticas e econômicas. O ambiente, portanto, era um caldeirão de debates, e a característica que trazia certa unidade comum aos pensamentos discutidos era o anticlericalismo.

Houve, outrossim, a delimitação de dois grupos integrantes do Ateneu: de um lado, havia os espiritualistas, e, do outro, os positivistas – ambos com suas múltiplas facetas. Um dos nomes importantes, como difusor de ideias positivistas e declaradamente simpatizante das ideias darwinistas, foi Gonzalo Ramírez (1846-1911). Ele inaugurou o curso de Direito Natural e Penal. Em sua aula inaugural, Ramírez defendeu a teoria de Darwin, ainda que se afirmasse religioso, evidenciando a pluralidade de interpretações e usos da teoria:

Mientras todas las ciencias físicas y naturales, desde la geología hasta la anatomía comparada, suministran todos los días con su caudal inmenso de experiencias, pruebas irrecusables que deponen en favor de la grandiosa concepción del sabio naturalista inglés Carlos Darwin, el moralista y el filósofo moderno proclaman resueltamente el cisma de la ciencia con la ciencia; y siguiendo el ejemplo del filósofo católico, nos sentencian a renegar de la ciencia o a ser ateos<sup>83</sup>.

Sua fala gerou críticas tanto por parte dos espiritualistas (como Julio Herrera y Obes<sup>84</sup>), como pelos positivistas (como Ángel Floro Costa). Costa, que nesse momento residia em Buenos Aires, responde à fala de Ramírez com uma carta crítica, publicada na revista *La metafísica y la ciencia*:

Acabas de hacer tu profesión de fe darwiniana espiritualista en el seno del Ateneo del Uruguay. [...] tú no puedes ser darwiniano y espiritualista al mismo tiempo. Son términos contradictorios, que se excluyen. Yo también la tengo al reconvenirte por tu pueril indecisión. El darwinismo no tiene grados menores ni tonsura. Todos sus votos son solemnes, sacramentales<sup>85</sup>.

Aqui, podemos notar que as ideias que se irradiaram da fonte Darwinista começaram a ganhar tons próprios dentro de discursos locais. As nuances de entendimento começaram a serem feitas dentro da apropriação do conteúdo e seus usos. Mais tarde, Ramirez responde a Costa, dizendo que não se entende como espiritualista e

---

<sup>83</sup> RAMÍREZ, G. “Clase inaugural del curso de Derecho Natural y Penal”. *Revista Nacional*, Montevideu, n. 41, 1941.

<sup>84</sup> Mais tarde, ele seria presidente do Uruguai, entre 1890 e 1894.

<sup>85</sup> FLORO COSTA, Angél. *La metafísica y la ciencia. Fantasía filosófico-literaria. Fascículos y extractos*, Montevideu, p. 10-11, 1879. Disponível em: [anaforas.fic.edu.uy](http://anaforas.fic.edu.uy) Acesso em: 23 abr. 2021.

sim, somente, como um evolucionista, sendo inconcebível ser espiritualista e darwinista. Salvo essas querelas, Ramírez teve um importante papel como difusor de muitos princípios teóricos do darwinismo e do positivismo dentro da universidade e junto aos jovens estudantes.

Outros professores tiveram um papel tão importante quanto Ramirez na difusão e no constante debate sobre o positivismo, darwinismo e cientificismos do século XIX. Um dos nomes de importância foi Julio Jurkowski (1843-1913). O polonês Julio Jurkowski chegou a Montevideu em 1867. Formado em medicina, assumiu o ensino de Anatomia na universidade e logo se integrou às discussões desenvolvidas no Club Universitario. No mesmo clube, Jurkowski foi responsável por conferências que abordavam o darwinismo, a metafísica e a ciência. O cientista defendeu a visão de que a ciência era indispensável para a melhoria social, material e moral do país. Suas conferências, ademais, irradiaram o positivismo para a geração da segunda metade do século XIX.

Outro professor, com equivalente importância na difusão das ideias científicas, foi o espanhol José Arechavaleta (1838-1912). Professor na universidade e responsável pela cátedra de Botânica médica, suas conferências no Ateneu elucidavam explicações acerca do darwinismo. Entre elas, houve a proferida em 1882, que, entre os tópicos, explicou a teoria geral da evolução, a teoria da descendência e a teoria da seleção, argumentando sobre e explicando a teoria de autores, como: Spencer, Maudsley, Huxley, Tylor, Lubbock, Bain, Müller, Martins, Broca, Vogt, Letourneau e Haeckel. Esse último autor teve fulcral importância, visto que foi utilizado com progressiva visibilidade dentro dos debates do período. Na conferência intitulada *Apuntes sobre algunos organismos inferiores*, Arechavaleta apresentou a visão monista da origem e dos processos da vida, elucidando a grande influência do pensamento de Haeckel nas teorias da época.

Com os constantes pontos de acesso para debates que os ambientes acadêmicos proporcionaram no Uruguai, iniciou em 1881 uma reforma no programa de Filosofia da universidade. Com uma orientação de tendência positivista, a reforma proporcionou difundir e ampliar tais argumentos nas produções escritas do país.

### 2.1.2 O positivismo e suas variações na tessitura social

O início da reforma no programa de Filosofia foi desencadeado com novas eleições para o reitor da universidade. Foram escolhidos para o cargo Vázquez Acevedo e Julio Jurkowski, conhecidos propulsores das ideias positivistas no Uruguai. Com a renovação de direção, houve a revisão do programa das disciplinas cursadas na Universidade, havendo maior carga teórica positivista. Foi nesse momento que as teorias de Darwin e Spencer passaram a ser amplamente difundidas dentro da Universidade, sendo tema dos debates entre os intelectuais da época. Entendidos sob o olhar positivista, a escola espiritualista mostrou resistência às reformas, porém, perderam espaço ao longo do tempo. O novo programa teve vigência de aproximadamente uma década, criando raízes profundas tanto nas produções, como na vivência do espaço de experiência e do horizonte de expectativa da elite intelectual do país.

Podemos dizer que o apogeu do positivismo no Uruguai ocorreu justamente nesse período, entre 1880 e 1890, ponto de consolidação da teoria entre os pensadores da época. Esse movimento teve uma longa historicidade, e é nesse interim que se fortalece, como forma majoritária de produção.

As principais instituições que levaram as discussões e as produções positivistas foram o Ateneu e a Sociedade Universitária. No Ateneu, após a morte de Darwin (1882), foi publicado o artigo *Haeckel sobre Darwin, Goethe y Lamarck*, evidenciando as influências nas produções, no pensamento uruguaio e nas vinculações teóricas dos uruguaios<sup>86</sup>. Há uma grande quantidade de produções acerca das teorias científicas do século XIX, ensaios, artigos e dissertações que estão registradas nos Anais do Ateneu de Montevideo.

Na sociedade Universitária, a partir de 1885, houve a publicação da *Revista de la Sociedad Universitaria*, na qual eram publicados textos, notas, trabalhos e discursos que versavam sobre as novas teorias científicas. A revista citava com abundância autores como Darwin, Spencer e Krause. Mostrava-se, assim, uma direção consistente ao pensamento positivo e às suas derivações no Uruguai. O chamado Krausismo também teve uma grande importância dentro do pensamento universitário e dos juristas uruguaios<sup>87</sup>. Inicialmente baseado no pensamento do alemão Karl Christian Friedrich

---

<sup>86</sup> ARTURO, op. cit.

<sup>87</sup> Especificamente sobre esse assunto, há dois trabalhos importantes na historiografia – um deles de Luis María Délio Machado, chamado *Nuevos Enfoques sobre los Orígenes intelectuales del Batllismo*, e outro,

Krause, e traduzido pelo espanhol Julian Sanz del Rio, foi introduzido no ambiente universitário de Madrid e, progressivamente, difundido no meio acadêmico. Em suma, parte da teoria Karusista buscava a harmonia social e o aperfeiçoamento individual. A História, sob este viés, seria a evolução da humanidade no tempo rumo ao seu aprimoramento. O indivíduo e o social, por extensão, se vinculariam pelo racionalismo harmônico, que iria impor uma visão organicista da sociedade. Logo, a teoria baseia-se em uma relação constante de melhoramento do homem para o melhoramento social. Cria-se, então, um elã relacional entre o krausismo e o positivismo, ao estabelecer relações de categorias ponte como unidade e evolução. Sua aplicabilidade se ramificaria para usos pedagógicos, estéticos, jurídicos, políticos, psicológicos e sociais<sup>88</sup>.

Como podemos notar, os Positivismos no Uruguai se intensificaram no último quarto do século XIX. A teoria se prolongou como prática entre os ilustrados do período. O Positivismo, com suas vertentes, fez parte de um novo respiro de pensamento científico no país platino. De maneira sem precedentes na história do Uruguai, a teoria se infiltrou em diversas camadas de produção e foi vinculada constantemente com outras teorias da época, formando uma sobreposição constante de conceitos rearticulados no país. Dessa forma, o pensamento científico se estabeleceu na elite intelectual do país, seguindo uma vertente saxã de pensamento, apoiados por Darwin e Spencer e afastada do positivismo clássico francês de Comte.

A difusão do positivismo dentro da educação se deu de maneira institucionalizada, a partir de reformas que contemplaram as reivindicações do ambiente intelectual, ocorrendo a difusão de suas premissas argumentativas. Os expoentes defensores das reformas foram Varela e Vásquez Acevedo, que, com intensa influência do espírito científico naturalista, alicerçaram grande parte da estrutura de pensamento da cultura intelectual do país nas instituições de ensino.

A reforma educacional de Varela se utilizou diversos autores para embasar suas ideias. Duas obras foram constantemente abordadas, tendo suma importância: *La educación intelectual, moral y física*, de Spencer, e *La ciencia de la educación*, de Alexander Bain. Como zona de influência, podemos ver que, no discurso de homenagem feito por Carlos Maria da Pena, realizado no Ateneu, em 1903, em

---

de Raquel García Bouzas, intitulado “*Justicia y Derecho Orígenes intelectuales del “progresismo” Uruguayo*”. Ambos trazem uma ampla abordagem sobre as ramificações do Krausismo dentro do ambiente político do Uruguai e seus desdobramentos dentro do meio jurídico.

<sup>88</sup> PAREDES, op. cit.



decorrência da morte de Spencer, os princípios pedagógicos que a obra de Spencer abordava:

1) En la educación intelectual debe procederse como en la educación espontánea, de lo simple a lo complejo. 2) La educación debe tener en cuenta que el desarrollo del espíritu, como todos los desarrollos, es un progreso de lo indefinido a lo definido. 3) Las lecciones deben partir de lo concreto para ir a lo abstracto. 4) La educación del niño en su orden de desarrollo debe armonizar con la de la humanidad, considerada históricamente. 5) En cada rama de los conocimientos debe procederse de lo empírico a lo racional. 6) Debe estimularse el desarrollo espontáneo del alumno. 7) La enseñanza debe ir acompañada de placer<sup>89</sup>.

A obra *La educación intelectual, moral y física*, de Spencer, havia sido traduzida e publicada por Varela, na revista *La Enciclopedia de la Educación*, em 1878. A revista tinha o intuito de divulgar, para os professores uruguaios, as tendências teóricas sobre educação nos países estrangeiros. Sendo assim, era um meio de difusão de ideias centrais para educação no país, não somente a nível universitário, mas do ensino secundário também. Pode-se dizer, portanto, que o Darwinismo e o positivismo ganharam fôlego com as Ciências Naturais no século XIX, sendo amplamente divulgados. A educação passou por um processo de revisão e absorção desses conhecimentos. A Pedagogia, gradualmente, embasou-se em alinhamento com o positivismo anglo-saxão, gerando uma equação onde a aplicabilidade das teorias científicas foi ramificada e expressou-se em âmbitos sociais. Nesse viés, principalmente a educação funcionou como objeto de modificação e, posteriormente, matriz de mudança dentro do país.

No que tange o viés político, o Uruguai passou por profundas transformações econômicas e sociais. O governo *caudillo* há muito não concedia respostas eficientes às novas configurações urbanas que surgiam no país. O capitalismo industrial começou a tomar forma com investimento de capital estrangeiro, principalmente o inglês. Junto a isso, houve uma grande onda migratória no país, modificando a estrutura urbana e cultural da capital Montevideú<sup>90</sup>.

Nesse período, ocorreu o chamado Motim de 15 de janeiro de 1875, no qual subiu ao poder os militares como uma nova forma de governo, que buscou centralizar o poder nas instituições urbanas. Concomitante a essa nova ebulição social, a questão

---

<sup>89</sup> ARTURO, op. cit., p.173.

<sup>90</sup> 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. p. 158-227.

nacional começou a ser cada vez mais frisada. Em parte, versava sobre como se efetuariam um governo central e nacional, com porte para organizar a estrutura política do país.

É nesse momento que a produção de José Pedro Varela e sua reforma educacional ganham fôlego. Como se sabe, a estruturação educacional está amplamente ligada à difusão de mentalidade de propagação da ideia de nação, bem como se baliza por estruturas de teoria que estão presentes em sua construção. Especificamente, estamos falando de uma organização teórica de Varela, que contém princípios do positivismo heterogêneo. A reforma de Varela é tida como uma primeira experiência institucional do positivismo no país e, em sua obra *De la Legislación Escolar*, está bastante influenciada pela obra de Herbert Spencer, intitulada *Introdução a Ciência Social*. Varela aplica um estudo social do país em seus escritos, em suas propostas de educação e insere uma nova base de entendimento nacional com a teoria evolucionista.

Visto que as leituras positivistas já estavam em curso, sua ramificação se deu para além de vias apenas educacionais. Na segunda metade do século XIX, o termo em voga, utilizado amplamente em discursos, livros, conferências e jornais, era o evolucionismo. Tornou-se, portanto, uma palavra e um conceito, ganhando ares de consciência política da época<sup>91</sup>. Sua ampla aceitação como teoria aplicável na sociedade explica-se, em parte, pelos próprios fatores históricos ocorridos no Uruguai. Após anos de contendas civis, políticas e militares, buscava-se uma superação desses conflitos, para fortalecer as instituições urbanas e nacionais. Sendo assim, o critério de evolução se mostrava em projeção e desejo de uso pelos intelectuais do período.

### **2.1.3 Positivismo como teoria ampliada ou criticada no final do século XIX**

O chamado *fin de siècle*, ou seja, os anos finais do século XIX, apresentou uma insatisfação filosófica com as explicações de cunho apenas racionalistas. A crítica se estendeu ao modelo teórico do positivismo, utilizado, algumas vezes, de maneira dogmática dentro da academia e da política. O científico não havia explicado a totalidade das ações humanas, nem suas produções ou manifestações culturais.

Nesse momento, começou a haver uma segunda onda do que se pode ver como uma espécie de Romantismo, exaltando os sentimentos e a imaginação de maneira conjunta, o que influenciou parte do pensamento idealista e subjetivo no período. As produções da Filosofia, da Psicologia e outras áreas do conhecimento dedicadas à cultura

---

<sup>91</sup> ARTURO, op. cit.

começaram a questionar a total validade de aplicação do pensamento positivista. O conhecimento passou a ser revisto a partir de uma retomada de questões metafísicas, além de ter se iniciado uma revisão de valores éticos e estéticos. Os referenciais teóricos no começo do século XX, progressivamente, se atualizavam também. Autores – tais como: Schopenhauer, Carlyle, Emerson, Nietzsche, Guyau, Renán, Renouvier, Boutroux, Bergson e James – incorporaram parte dos debates intelectuais do momento. Esses autores adentraram o arcabouço de leituras de Pedro Figari. Nesse momento histórico, os pensadores que buscaram se afastar de algum modo de uma aplicação dogmática do positivismo, ou até mesmo rechaçá-lo completamente, ganharam visibilidade. Intelectuais latino-americanos passaram a produzir conhecimentos tendo como escopo esses novos autores, mesclando-os a teorias que já haviam sido difundidas ao longo do século. Essa amálgama de ideias científicas e filosóficas concedeu espaço para a produção de teorias originais, ao passo que foram mescladas com o que se entende como realidade nacional – esta, específica de cada nação. Tal processo, produziu, assim, uma série de importantes contribuições para a construção de novos círculos de debates e para a teoria americana.

No caso específico do Uruguai, o que ocorreu não foi uma negação completa à teoria positivista, não sendo um caso conflitivo. Nos últimos cinco anos do século XIX, o que ocorreu foi uma baixa tensão de conflito filosófico<sup>92</sup>. Os acalorados debates cederam espaço a um momento de relativo pacifismo entre os aportes teórico vigentes, com certa hegemonia do pensamento positivista na segunda metade do século.

Se desenvolveu no país platino, assim, um movimento que partiu do evolucionismo de Spencer – sem romper completamente com seu pensamento – e se inclinou a partes do chamado idealismo da época. A dilatação do pensamento mostrou-se, por sua vez, como a amenização dos conflitos teóricos que se desenvolveram ao longo da segunda metade do século XIX, no Uruguai. Um exemplo disso é a *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*<sup>93</sup>, de 1895. A equipe editorial da revista, à época, expressou que nenhum trabalho seria negado para publicação por seu referencial teórico, contribuindo para um espaço de difusão das ciências, independentemente de sua matriz base de argumentação.

---

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> A revista circulou de março de 1895 a novembro de 1897. Seu corpo editorial contava com nomes como Daniel y Carlos Martínez Vigil, Víctor Pérez Petit e José Enrique Rodó.

Um dos intelectuais que se destacou no período como eixo para um debate mais aberto, longe dos dogmatismos metodológicos, foi Carlos Vaz Ferreira. O uruguaio iniciou uma reforma no ensino de Filosofia, na universidade a assumir esta cátedra, em 1895. Em sua visão, o ensino deveria ser composto por diversos vieses de entendimento filosófico, sem exclusões sistemáticas ou negações, a priori, de teorias. Em seus múltiplos escritos<sup>94</sup>, não expressou usos rígidos das teorias do momento, vendo-as muitas vezes como complementárias, de certo modo. Vaz Ferreira fez análises de como foram interpretados os usos positivistas, espiritualista e materialista no Uruguai, havendo críticas a todos.

Em período próximo a Carlos Vaz Ferreira, outro nome de destaque foi José Enrique Rodó. O autor desenvolveu críticas sobre as limitações metodológicas e práticas do positivismo. Um dos mais conhecidos nomes uruguaios, Rodó ligou-se, progressivamente, à corrente dita como idealista de pensamento; contudo, a ele se impõem muitas ponderações sobre o estado da arte no país. O autor expôs em suas produções que o positivismo foi um fenômeno importante para o setor intelectual e de desenvolvimento do país. Porém, defendeu, ainda, que a teoria foi parcamente entendida e mal aplicada como prática.

Entendemos que Rodó mostrou um juízo de valor, como se houvesse uma essência imóvel nas teorias; uma verdade a ser aplicada, e não interpretada. O autor defende, portanto, que não houve uma aplicação correta do positivismo. Compreendemos em nossa tese que não há aplicações e interpretações corretas, ou incorretas, das teorias utilizadas pelos intelectuais do período. Houve formas múltiplas de interpretação e reinterpretação das teorias europeias, sendo esse um ponto de interesse no desenvolvimento do presente trabalho. As teorias não foram usadas como cópias, mas sim interpretadas por múltiplos indivíduos, que, a partir de suas experiências, se valeram de argumentações para promover suas próprias ideias. Compreender categoricamente que teorias foram mal interpretadas, ou mal utilizadas, nos proporciona cair em uma linha de pensamento que condiciona a ação política, cultural e intelectual latino-americana como uma imitação malsucedida, negando a produção própria de teorias múltiplas para o desenvolvimento de uma produção endógena, que se mostra muito rica em análise.

---

<sup>94</sup> Citamos, aqui, alguns dos ensaios publicados, de quando Vaz Ferreira estava na cátedra *Ideas sobre la Estética Evolucionista*, em 1896, *Psicología y Fisiología*, em 1897, e *La Enseñanza de la Filosofía*, no mesmo ano.

Um novo corolário de autores começou a fazer parte de referências e debates nesse período, como Guyau, Carlyle, Renouvier, Bergson, Boutroux, Tolstoi e Nietzsche. Esses autores propuseram outras conexões de análise da realidade política e social, do país e do mundo, inserindo novos elementos na complexidade da análise social. Sendo assim, o fim de século no Uruguai se mostrou um ambiente que fervilhava com ideias novas, ao mesmo tempo em que passava por um uma calma em relação à extrema oposição de ideias. Foi nesse ambiente que se formou a famosa geração dos 900 no Uruguai. Trata-se de um período de extrema importância para esse trabalho, pois foi nele que se desencadeou uma série de ações que dizem respeito ao desenvolvimento das teorias de Pedro Figari. Não poderíamos terminar esta seção sem uma digressão ao ambiente intelectual e suas experiências pretéritas, visto que elas foram parte constituinte do entendimento da próxima geração, e serviram como uma constelação de ideias utilizadas, repensadas, e criticadas pelos intelectuais. Fizeram parte do espaço de experiência do ambiente intelectual, e possuíram traços que continuaram atuantes na primeira metade do século XX. Tais ideias foram manejadas, mesmo que de maneira inconsciente, como base para o horizonte de expectativa das produções subsequentes.

## **2.2 O Governo José Batlle e o fomento ao debate intelectual do período**

Uns dos períodos do governo uruguaio que deve ser frisado e averiguado para a melhor contextualização do ambiente político e social, no qual Pedro Figari está inserido, foi o dos dois mandatos do presidente José Batlle y Ordóñez<sup>95</sup> (1856-1929). Batlle foi visto como um modernizador em diversos âmbitos de atuação legislativa da sociedade em seus dois governos<sup>96</sup>, entre 1903 e 1907 e entre 1911 e 1915<sup>97</sup>. Esses anos foram considerados, pela historiografia, momentos cruciais de modificações econômicas, políticas e culturais.

---

<sup>95</sup> José Batlle y Ordóñez foi um advogado, jornalista e político, nascido no Uruguai. Filho de Lorenzo Batlle (presidente da República do Uruguai entre 1868 a 1872), teve sua formação acadêmica em Direito.

<sup>96</sup> Grande parte do acervo de José Batlle y Ordóñez é de propriedade familiar e não está aberto para averiguações de pesquisa, em geral. Assim, apenas com rara autorização da família é possível observar os arquivos. Tal limitação de investigação gera uma inclinação de análise positiva das ações do presidente, sendo, portanto, necessário fazer a ressalva de que muitos fatos sobre a atuação de Batlle são, de certo, modo desconhecidas, mesmo sendo amplamente estudadas na historiografia.

<sup>97</sup> O governo de Batlle é intercalado pelo presidente colorado, Claudio Williman (1907-1911), considerado mais moderado em suas ações, devido a uma política de conciliação partidária. No período em que não esteve na presidência, Batlle radicou-se na Europa, onde, durante quatro anos, representou o Uruguai no Congresso Internacional de Haia. Nesse período, entra em contato com o sistema político suíço, que o influenciará a desenvolver o sistema político do Colegiado no Uruguai. In: ALVES DE SOUZA, 2003.

O Uruguai, no início no século XIX, vivenciou um período de estagnação econômica e política. Após suas independências<sup>98</sup>, se viu absorto em conflitos civis frequentes, nos quais as disputas das elites rurais se desdobraram no conflito armado, direcionado pelos partidos Colorado<sup>99</sup> e Nacional<sup>100</sup>, estes em constante disputa. No entanto, no último quarto no século XIX, um grupo de intelectuais orientados por uma diretriz modernizadora e reformista, saída do Ateneu de Montevideu, filiou-se ao Partido Colorado. Esse, ao longo do século, havia se aproximado do setor urbano, seguimento que era, progressivamente, importante dentro do ambiente político e econômico da capital. Montevideu, ademais, tinha importância cultural, visto que foi o local de surgimento da chamada geração dos 900<sup>101</sup>, da qual José Batlle y Ordóñez fez parte.

A cidade de Montevideu, ao longo da segunda metade do século XIX e do início do século XX, sofreu diversas modificações estruturais. Isso é importante para compreendermos o apoio às modificações legislativas e intelectuais que passaram a ocorrer nesse período. O fator migratório foi significativo para entendermos o crescimento do setor urbano. Em 1860, um censo realizado mostrou que uma a cada três pessoas havia nascido fora do país<sup>102</sup>. Houve, também, uma crescente concentração de habitantes na cidade, em detrimento do campo. Com isso, a capital ganhou novos impulsos econômicos, por exemplo: mais da metade dos artesãos e comerciários eram estrangeiros. Com constante fluxo migratório e maior contingente de mão-de-obra, além do início ainda tímido do incentivo industrial, a cidade passou a tomar a frente como

---

<sup>98</sup> Em 1911, em relação à Espanha, e em 1925, em relação ao Brasil.

<sup>99</sup> Partido fundado em 19 de setembro de 1836, tem suas origens nas disputas de independência. Inicialmente vinculado a ideias unitaristas, que declinam do centralismo dos tempos de independência, se apoiou em teorias do livre comércio. Posteriormente, no começo do século XX e com o governo Batlle, muda progressivamente de fisionomia, adotando uma postura estadista e se associando a um liberalismo clássico. Contudo, há diversas nuances teóricas políticas dentro do partido desde a sua fundação, sendo necessário analisar as manifestações específicas de suas ações em cada período. Em nosso trabalho, o foco é o período dos governos Batlle, intelectual que se aproxima de fontes como o Krausismo e Republicanismo.

<sup>100</sup> O Partido Nacional, também conhecido como Partido Blanco, foi fundado em 10 de agosto de 1936. Possuía como base o setor do meio rural latifundiário, legalistas no espaço jurídico e conhecido como conservadores de modo geral. Contudo, há variações específicas dentro do Partido Nacional que destoam dessas características gerais – e que o nosso trabalho não se propõe a investigar profundamente.

<sup>101</sup> Em meio à ebulição de novidades da cidade, surgem diversos intelectuais que vão debater e produzir obras literárias, históricas, artísticas e políticas, que apontam tendências do pensamento moderno, Materialismo, Positivismo, Anarquismo, Liberalismo, Neorromantismo e nacionalismos. Esses pensadores vão pertencer ao que, na historiografia, é chamado de “a geração dos 900” no Uruguai. São alguns deles: Florencio Sánchez, José Batlle y Ordóñez, Javier de Viana, Carlos Reyles, Elias Regules, Zorrilla de San Martín, Pedro Figari, Julio Herrera y Reissing, Jose Enrique Rodó, Vasseur, Ernesto Herrera e María Eugenia e Pérez Petit.

<sup>102</sup> ODDONE, op. cit., p. 158-227.

centro do país. A economia, que se baseava principalmente no setor exportador de couro, carne salgada e lã, por sua feita, com o passar dos anos, sofre, na mesma medida, modificações<sup>103</sup>.

Logo, em pouco tempo, a concentração demográfica em Montevideu possibilitou modificações econômicas e culturais. As artes e os costumes, por conseguinte, sofreram um grande impacto da cultura europeia. A construção de monumentos neoclássicos em parques, balneários com estilo francês e a busca dos setores de comércio mais abastados em se identificar esteticamente com a *Belle Époque* foram alguns exemplos dessas permeabilidades<sup>104</sup>.

Ademais, com o fim dos governos *caudillos* e o início dos governos militares, as instituições urbanas ganharam maior visibilidade e importância, tornando-se centros de produção e fomento de novas diretrizes teóricas e de ações políticas. Houve interferência, aos poucos, da cidade sobre o campo, que inverte a lógica até então posta naquela sociedade – onde o campo e os seus interesses dominam a cidade. A inversão do controle político diminuiu, ademais, a autoridade ilimitada existente nas fazendas e, conseqüentemente, o comando dos *caudillos*<sup>105</sup>. Foi no governo Batlle, portanto, que, de fato, as mudanças foram mais intensas e a capital entrou em efervescência produtora.

Os motivos pelos quais o governo sob a liderança de Batlle<sup>106</sup> foi visto como um dos modernizadores do país se deram devido às múltiplas reformas desenvolvidas e defendidas pelo então presidente. Em seu primeiro mandato, entre 1903 e 1907<sup>107</sup>, na esfera econômica, ocorreu o início do saneamento das finanças. Foi nesse período também que Pedro Figari atuou efetivamente, tanto na política quanto na arte. O Estado passou a adotar medidas vistas como protecionistas, tais como isenção de impostos, importação de máquinas e taxação de produtos estrangeiros. Ainda nesse setor, ocorreu o estímulo à indústria têxtil, bem como às de açúcar e álcool. Ainda no primeiro governo, Batlle adotou medidas mais intensivas em relação à educação no país. Com

---

<sup>103</sup> ALVES DE SOUZA, Marcos. *A Cultura Política do "Batllismo" no Uruguai (1903-1958)*. São Paulo: Annablume, 2003.

<sup>104</sup> FREGA, Ana. *Historia del Uruguay en el siglo XX: (1890-2005)*. Montevideu: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

<sup>105</sup> TRIGO, Abril. *Acerca de la invención del imaginario nacional uruguayo*. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, LXXI, n. 213, p. 1047-1064, out-dez. 2005.

<sup>106</sup> É nesse período também que Pedro Figari atua efetivamente, tanto na política quanto na Arte.

<sup>107</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, ver: ESPIELL, Héctor Gros. *La Revolución de 1904 Legitimidad y ilegitimidad: actualización de una polémica*. Montevideu: Taurus, 2004.

forte incentivo do Estado, houve, assim, a ampliação do ensino, ao aprovar a criação de liceus no interior do país<sup>108</sup> e a tentativa de acrescentar cursos ao ensino universitário, com foco em Administração e Veterinária<sup>109</sup>.

Como atuação de melhoria social, houve a aprovação da lei de aposentadoria, beneficiando funcionários públicos com mais de dez anos de serviço que sofressem acidentes, ou fossem incapacitados de trabalhar, maiores de sessenta anos com trinta anos de trabalho; viúvas, filhos e mães passaram a receber pensão. Contudo, houve algumas ressalvas, uma vez que as aposentadorias não ultrapassariam 75% do último salário e as viúvas receberiam 50% do salário do marido como pensão<sup>110</sup>. As reformas trabalhistas mais conhecidas de Batlle foram propostas em seu primeiro mandato, porém, houve resistência, principalmente pela ala conservadora, às suas proposições acerca do divórcio como escolha da mulher e defesa do Estado Laico.

Após o interinim do governo de Claudio Williman, integrante do Partido Colorado, visto como mais moderado pelos demais políticos da época, houve o segundo mandato de José Batlle y Ordóñez, de 1911 a 1915. Neste segundo período, as reformas se mostraram mais abrangentes e efetivas. Foi um momento emblemático da história política do Uruguai, pois o país tornou-se um dos primeiros países a aprovar leis direcionadas à população trabalhadora de modo amplo.

A extensa lista de novas leis aprovadas e ações tomadas pelo governo foram notáveis. Em relação às leis do trabalho, foram aprovadas as seguintes medidas: oito horas de trabalho diário, indenização por acidentes de trabalho, sistema de aposentadoria, descanso semanal obrigatório, proibição do trabalho de menores de idade, indenizações a trabalhadores despedidos, respeito a questões de insalubridade, regulamentação do trabalho das mulheres, salário-mínimo para alguns grupos de serviços e dois meses de pagamento por afastamento devido à maternidade<sup>111</sup>. Essas leis contemplaram quase toda a classe trabalhadora, mas tinham principal efeito na parcela de labor urbano – o que incluía os imigrantes no país, que eram beneficiados pelas

---

<sup>108</sup> O interior do país era conhecido por ser o reduto da maioria do Partido Nacional/Blanco, seguimento político opositor ao Partido Colorado que Batlle integrava.

<sup>109</sup> O destaque nessas duas carreiras universitárias se baseava na ideia de que o país deveria formar profissionais que trabalhassem com as demandas de necessidade do Uruguai, ou seja, administradores para a crescente máquina burocrática institucional e manutenção competente da riqueza das famílias abastadas; e veterinários, para o aprimoramento do cuidado e seleção dos animais do campo. Com limitações financeiras apenas no segundo governo de Batlle, os liceus foram, de fato, construídos.

<sup>110</sup> 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.

<sup>111</sup> HENTSCHE, op. cit.



mesmas leis. Porém, cabe ressaltar que a redução de trabalho para oito horas não era aplicada a peões rurais e a trabalhadores domésticos<sup>112</sup>. Diferente de alguns outros integrantes do Partido Colorado, Batlle incentivou a organização de trabalhadores e era a favor de greves trabalhistas.

Com relação à indústria, o Estado adotou uma política nacional bastante fortalecida. Medidas foram adotadas para criar empregos e diminuir a dependência do capital externo, como, por exemplo, o protecionismo alfandegário para incentivar a indústria do país. O governo também nacionalizou serviços públicos, estatizando o Banco da República (1911), o Banco Hipotecário (1912), a Criação Do Banco de Seguros do Estado (1912), a administração de ferrovias do Estado (1915), o monopólio da energia elétrica, da água, do telefone e do telégrafo, havendo, desse modo, o barateamento dos custos dos serviços. Houve também investimento em pavimentação e saneamento básico. Nas questões agrícolas, se instituiu a criação de crédito rural, o incentivo à melhora tecnológica do campo, as estações de experimento, a pesquisa para diversificar a economia e o auxílio geológico de exploração<sup>113</sup>.

Dentro do âmbito da vida social da cidade, outras leis foram promulgadas. O direito das mulheres teve visibilidade, ao entrar em vigor a lei que aprovou o divórcio a pedido da mulher, em 1912 – a escolha da mulher por separar-se era, até então, proibida. Ocorreu também a aprovação de investigação de paternidade, a abolição da pena de morte<sup>114</sup>, o sufrágio universal masculino – o feminino ocorreu apenas em 1934 –, o voto secreto, a autonomia municipal e a criação de uma corte de justiça independente.

Houve, ainda, projetos aprovados relacionados à proteção de animais, como a proibição de corrida de touros, brigas de galo e tiros em pombos. Outro esforço do governo foi a laicização da vida pública. A separação do Estado da Igreja foi mais um ato importante do presidente José Batlle y Ordóñez. Foi banida, dessa forma, a instrução religiosa nas escolas, os crucifixos em hospitais públicos e ocorreu a secularização de atos públicos, como o matrimônio<sup>115</sup>.

---

<sup>112</sup> FREGA, op. cit.

<sup>113</sup> HENTSCHEKE, op. cit.

<sup>114</sup> Pedro Figari foi um grande defensor político do fim da pena de morte no país. Escreveu um famoso texto, intitulado *La Pena de Muerte*, em 1903, anos antes da aprovação legislativa.

<sup>115</sup> O aspecto de um Estado laico obtém êxito no país, visto que muitas datas do calendário católico são resignificadas no Uruguai, como, por exemplo, o dia 25 de dezembro (Natal), que passa a ser celebrado como o Dia da Família e a Semana Santa, que ficou conhecida como a Semana do Turismo.

Uma das mais polêmicas propostas de Batlle e seus apoiadores foi a tentativa de instituição do *Colegiado*. Esse projeto tinha por objetivo substituir o presidente do exercício do poder executivo e substituí-lo por um Conselho Nacional de Administração. Com isso, a intenção era evitar possíveis ditaduras e assegurar a permanência das reformas efetivadas. O Partido Nacional se inclinou contra o projeto desde a sua criação. O Partido Colorado se separou em dois seguimentos, um apoiava Batlle e o *Colegiado* e o outro gerou uma dissidência, conhecida como Partido Colorado – General Rivera (Riveristas), liderada por Pedro Manini Ríos, sendo contra o colegiado.

O Partido Colorado, com apoio de José Batlle y Ordóñez, conquistou<sup>116</sup> a eleição presidencial em 1915, elegendo Feliciano Viera como presidente. A eleição presidencial foi feita de modo indireto pela Assembleia Geral. Vieira dizia-se fiel e favorável à aprovação do *Colegiado*; no entanto, após assumir o poder, se distanciou do chamado batllismo dentro do Partido Colorado, e tornou-se oposição ao *Colegiado*. Sendo assim, o apoio à proposta de Batlle perdeu progressivamente sua sustentação e foi, por fim, negado. O ambiente de pressão, debates e manobras políticas não cessaram, até que, em 1919, houve uma solução intermediária. O poder executivo foi dividido entre o presidente diretamente eleito e o Conselho Nacional de Administração, esse composto por nove membros. Três desses nove membros seriam substituídos a cada dois anos, e um terço do Conselho deveria ser composto pelo partido minoritário<sup>117</sup>.

Após identificarmos as modificações que o Uruguai passou no início do século XX, podemos conjugar o ambiente intelectual exposto no governo Batlle. Dessa maneira, observamos de forma mais ampla quais as possibilidades de República estavam em disputa, e que teorias estavam sendo adaptadas e utilizadas pelos pensadores da época, como base para a elaboração de seus projetos. Evidencia-se, assim, as projeções de futuro<sup>118</sup> de parte do setor intelectual uruguaio.

José Batlle y Ordóñez e seus fluxos de pensamento não foram limitados a apenas uma linha teórica. O político uruguaio passou por muitos estágios de influência em sua carreira. É bastante complexo limitar sua experiência a apenas uma linha de pensamento. Imerso nos debates filosóficos da segunda metade do século XX, Batlle foi enquadrado historiograficamente em diversas teorias. Nosso objetivo, aqui, é elucidar

---

<sup>116</sup> A eleição presidencial foi feita de modo indireto pela Assembleia Geral.

<sup>117</sup> VILLALOBOS, Marco Antônio. *Tiranos, tremel!* Ditadura e resistência popular no Uruguai (1968-1985). Porto Alegre: EDPUCRS, 2006.

<sup>118</sup> KOSELLECK, op. cit., 2006.

como o intelectual uruguaio teve pontos de acesso a diversas linhas teóricas e como pesquisadores abordaram suas ligações ideológicas e seus desdobramentos. Inicialmente, Batlle foi categorizado como um seguidor do positivismo comteano, pois, em sua primeira viagem à Europa, no ano de 1879, participou do curso ministrado por Pierre Laffitte (1823-1903), em Paris<sup>119</sup>, este um seguidor de um positivismo ortodoxo. Porém, essa interpretação já foi contra-argumentada, desde 1951, com o trabalho<sup>120</sup> de Arturo Ardao, no qual o autor elucida um conflito triangular entre as redes intelectuais ao final de 1890: católicos, espiritualistas racionais e positivistas<sup>121</sup>. Batlle, vindo de uma família católica, ligou-se ao espiritualismo racional, por volta de 1876, antes de sua primeira viagem à Europa. Por esse viés, Batlle sofreu forte influência de autores franco-germânicos, como Paul Janet (1823-1899). Aproximou-se, também, de leituras do Krausismo, através de Heinrich Ahrens (1808-1874), que teve influência do filósofo pós-kantiano Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832)<sup>122 123</sup>.

Os autores uruguaiois, incluindo Batlle e Figari, navegaram entre essas ilhas de debate. Essas eram consolidadas como subgrupos na Europa e na América, e passaram a serem elementos fluídos. Sendo assim, fizeram com que os intelectuais participassem em tempos diferentes de grupos de debates distintos, e, eventualmente, até opostos,

---

<sup>119</sup> HENTSCHKE, op. cit.

<sup>120</sup> ARDAO, Arturo. *Batlle y Ordóñez y el positivismo filosófico*. Montevideo: Editora Número, 1951.

<sup>121</sup> Aprofundaremos esse tema a seguir, ao debatermos os institutos e as organizações intelectuais no Uruguai, na transição do século XIX para o século XX.

<sup>122</sup> Há uma longa linha historiográfica que debate minuciosamente as múltiplas possibilidades de mescla teórica que Batlle aplicou e absorveu ao longo de sua carreira, como o trabalho de Raquel García Bouzas, chamado *Origenes Intelectuales del "progressismo" Uruguayo*, de 2007, onde a autora argumenta que o afastamento do pensamento entre Batlle e Comte é bastante explorado por Arturo Ardao, porém não é abordado o suficiente as implicações do Positivismo inglês. Houve um distanciamento das teorias de Charles Darwin (1809-1882) e Herbert Spencer (1820-1903), mas não completamente, pois os conceitos Spencerianos de evolução e justiça e o utilitarismo de John Stuart Mill (1806-1873) estariam presentes nas ações políticas desenvolvidas pelo presidente. A Sociologia positivista e a Filosofia utilitarista foram guias de práticas políticas do *Batllismo*. García Bouzas ainda apresenta alguns pontos de compatibilidade entre o positivismo inglês e o krausismo, como, por exemplo, Mill aborda a dimensão moral da felicidade para o progresso humano e seu auto-aperfeiçoamento baseado na autonomia e no autorrespeito em busca de alcançar a felicidade, o que, para a autora, não se distancia da teoria Krausista, na qual o estado garante as condições para a sociedade e o homem progredirem livremente. Outro trabalho que busca visualizar de novas maneiras as ações políticas do período intelectual de Batlle é o de Luis Maria Delio Machado, publicado em 2007, chamado *Nuevo Enfoque sobre los Origenes Intelectuales del Batllismo*. Nesse trabalho, o autor expressa que os graduandos em Direito de Montevideo evidenciam a autonomia do Estado uruguaio. Esse grupo teve grande atuação nas modificações políticas e educacionais do país, pois, para Delio, houve uma mescla entre bordas das teorias positivistas e krausistas que subsidiaram parte do pensamento intelectual desse grupo de estudantes de Direito. A circulação de tais debates teóricos pode ser entendida a partir de dois estrangeiros: o chileno José Victorino Lastarria (1817-1888), que, em seus escritos, mistura Comte e Ahrens e foi lido pelo uruguaio em torno de 1870; e Adolfo Posada (1860-1944), que fazia parte da terceira geração de Krausistas espanhóis e foi professor em La Plata em 1910, passando por Montevideo também.

<sup>123</sup> HENTSCHKE, op. cit.

criando interpretações muito individuais das teorias absorvidas. Não pressupomos nesse trabalho que haja unidades absolutas de grupos conceituais, embora tenhamos em consideração a dispersão conceitual desses grupos e suas ramificações de influências. Daremos prioridade, portanto, para o argumento dos autores nacionais e suas singularidades. Desse modo, buscamos focar que, a partir de seus espaços de experiência, os intelectuais reinventam e salientam manifestações características próprias, que são híbridas, ambíguas, paradoxais e até mesmo contraditórias.

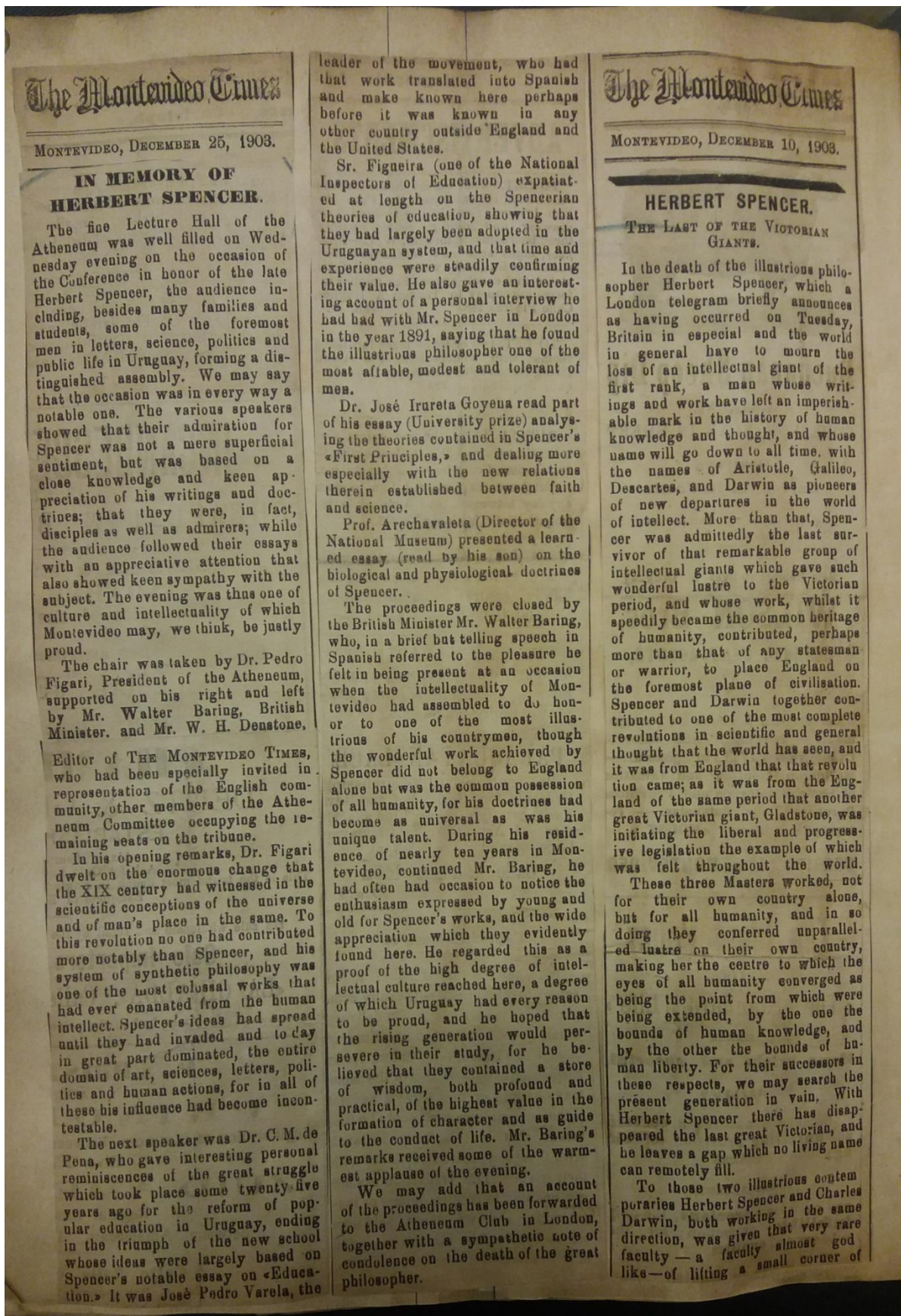
O que devemos observar nesse breve panorama é a extrema complexidade de teorias que se encontravam no ambiente intelectual do período e que influenciaram as ações legislativas, filosóficas e culturais. As redes ramificadas de pensamento, que eram debatidas e mescladas por seus receptores, foram interpretadas, gerando o surgimento de novas ideias. Não foram, desse modo, inclinações teóricas copiadas e aplicadas, uma vez que passaram por diversas variantes de compreensão e uso. Podemos compreender isso, ao observarmos a constituição dos ambientes institucionais de formação educacional da época, como os centros culturais que formaram o epicentro dos debates acerca de propostas de República, no início do século XX. Assim, adentrarmos, ao longo desse capítulo, o ambiente de formação de alguns dos mais importantes intelectuais do Uruguai, além de realizarmos uma imersão na formação institucional desses indivíduos. Também, averiguamos as reverberações dessas amplas camadas de teorias sobrepostas no contexto político de atuação de Batlle. Tal ambientação, evidencia o espaço de experiência complexo no qual Pedro Figari elaborou sua produção.

Após constituirmos a ambientação de Pedro Figari, podemos observar que seu referencial de debate é uma rede internacional de teorias. A formação das instituições, nas quais Figari estudou, ofereceu um aporte de leituras e de discussões que, para além de uma simples imersão textual, forneceram uma interpretação própria dos debates. Pedro Figari obteve seu diploma de advogado em 1885, ano no qual é publicada a *Revista de la Sociedad Universitaria*, com diversos textos com citações frequentes de Darwin e Spencer. Esse período era o apogeu da direção acadêmica inclinada a uma visão cientificista, com a direção de Vásquez Acevedo. Nesse cenário, os embates argumentativos demonstravam-se por meio da absorção de uma literatura majoritariamente voltada ao spencerianismo, evolucionismo, positivismo e espiritualismos. Houve, ademais, o desenvolvimento de interpretações, de críticas e de concordância com parte desses autores. Sendo assim, veremos, ao longo da análise das

produções de Pedro Figari, que ele se aproximou da leitura de alguns autores europeus, como Spencer, Darwin, Bergson, Nietzsche. E, por outro lado, jamais cita outros, como é o caso de Krause, demonstrando, assim, as seleções do próprio autor, em relação aos seus referenciais. Sua vinculação com o ambiente de querela filosófica também pode ser evidenciada, ao passo que Figari foi eleito como presidente do *Ateneo*, em 1903 – espaço intelectual apresentado ao longo desse breve capítulo. Nesse mesmo ano, ocorreu a morte de Herbert Spencer, e Figari foi uma das personalidades que efetuou um discurso elogioso sobre o trabalho do inglês, que fazia parte de suas leituras e bases teóricas. Vemos essa informação do periódico *The Montevideo Times*, em publicação feita no dia vinte cinco de dezembro de 1903:



Figura 01 – *The Montevideo Times*



Fonte: Arquivo Senate House Library, em Londres. Fotografia da autora, 2020.

O artigo indica que houve uma conferência de honra, em homenagem a Herbert Spencer. A assembleia do Ateneu estava repleta de estudantes, políticos, nomes reconhecidos das ciências e acadêmicos importantes, enfatizando a importância da ocasião. Entre os presentes na tribuna, estavam o ministro e cônsul inglês Walter Baring, Pedro Figari e M. de Peña, entre outros. As falas feitas na assembleia frisavam a importância da obra de Spencer, exaltando sua aplicação e demonstrando o amplo conhecimento sobre os trabalhos do autor inglês.

Enfocando particularmente a fala feita por Pedro Figari, esta declarou que Spencer contribuiu para uma grande mudança de concepções no século XIX, acerca do universo e do lugar do homem nele. Afirmou, ainda, que nenhum outro intelectual contribuiu mais para esses estudos que Spencer, com seu sistema de Filosofia sintética, sendo esse trabalho um dos maiores desenvolvidos pelo intelecto do homem. As ideias do inglês, para Figari, se ramificaram de forma dominante no Uruguai, reverberando em nichos, como o da Arte, da ciência, da política e nas ações humanas. Por tudo isso, sua influência e importância eram incontestáveis. A fala de Pedro Figari, por sua vez, foi respaldada pelos demais participantes da assembleia do Ateneu.

Parte das obras escritas de Figari possui citações diretas a Herbert Spencer e a outros autores. O uruguaio referenciou algumas vezes as obras “*Princípios de Psicologia*”<sup>124</sup> e “*Ensaio sobre o progresso*”<sup>125</sup>. Essas duas possuem similitudes e diferenças ao pensamento que foi elaborado por Figari em seus tomos de *A.E.I.* Há paralelos entre os autores, pois ambos têm consenso sobre a lei do progresso orgânico, a qual os dois autores identificam como: “a passagem do homogêneo para o heterogêneo mediante intermináveis diferenciações”<sup>126</sup>. Seria, assim, a lei que rege todo progresso, seja ele social ou de natureza biológica. Ou seja, todo o progresso existente na Terra, seja ele o desenvolvimento da vida orgânica ou das instituições políticas, sociais e culturais, ocorre por meio da mesma evolução, que transcorre do simples para o complexo (do homogêneo para o heterogêneo)<sup>127 128</sup>. Essa base teórica acompanhou

---

<sup>124</sup> Publicado em 1855, o extenso livro de Herbert Spencer desenvolve uma psicologia evolucionista inicialmente ligada aos estudos de Lamarck e, posteriormente, atrelada ao conceito evolucionista de Darwin. O livro aborda uma ampla linha de temas, como Sociologia, Biologia, Ética, Psicologia e Filosofia. Todas partem da premissa que a evolução desses aspectos da vida humana são uma sucessão de modificações do homogêneo para o heterogêneo, ou, em outros termos, do simples para o complexo. Posteriormente, a mesma publicação ampliada foi feita com o nome de *Sistema de filosofia Sintética*.

<sup>125</sup> Na obra do *Progresso sua lei e sua causa*, de 1857, Spencer investigou particularmente o conceito de progresso e como ele se manifesta, dando ênfase a como a mudança ocorre na estrutura do organismo social.

<sup>126</sup> SPENCER, Herbert. *Do progresso – Sua lei e sua Causa*. Lisboa: Inquérito, 2002.

<sup>127</sup> *Ibid.*

grande parte das argumentações de Pedro Figari. Porém, como veremos, a mesma sofreu modificações, posto que Figari não reproduz um pensamento, mas o reelabora, adaptando-o à sua realidade nacional e mesclando seu entendimento com o de demais autores.

---

<sup>128</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. [1912]. Tomo I. Montevideú: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960.



### 3 O DESPERTAR DE PROPOSIÇÕES

Após passarmos por uma ampla visualização do espaço de experiência vivido por Pedro Figari, por parte dos ambientes institucionais nos quais ele conviveu e pelo vórtice de teorias debatidas nesses espaços, iremos nos debruçar, nesta seção, sobre o estudo específico de seu primeiro tomo de *A.E.I.*, intitulado: Arte. Nossa intenção é demonstrar, ao longo do capítulo, como o autor, após absorver uma amálgama de influências e leitura de autores europeus, iniciou a desenvolver a produção de um sistema de compreensão social amplo. Identificamos que, ao longo do primeiro arco de sua argumentação, o autor reconfigurou o conceito e o uso da Arte. Conceito que foi reformulado por Pedro Figari e exposto como uma ferramenta de ação humana para o desenvolvimento evolutivo. Para além da ampliação do conceito de Arte, o autor elaborou críticas aos elementos que dificultam o progresso social humano. Esses, para ele, formavam barreiras para a utilização da Arte como avanço evolutivo.

Ao abrirmos o primeiro tomo de Figari, nos deparamos com o prefácio escrito pelo próprio autor. Nele, o livro foi apresentado de modo modesto, buscando evidenciar que as páginas que seguem foram análises sobre a *realidade*<sup>129</sup>, desenvolvidas pelo uruguaio – sendo assim, passíveis de erros. Como observaremos no decorrer de nosso trabalho, a realidade é uma esfera de existência de suprema importância para o autor. É nela que se desdobraram todas as ações do ser humano e dos organismos de modo geral. Por conseguinte, é nela que se mostram os passos evolutivos.

Ao longo de sua introdução, Figari escreveu que os debates realizados em suas laudas não pretendiam abordar de maneira finita os assuntos inquiridos, afirmando, ainda, não possuir uma erudição absoluta sobre os temas. Figari declarou residir, nesse ponto, a originalidade de sua análise, pois, ao afirmar essa falta de leitura totalizante sobre os assuntos, encontrava-se livre para pesquisar sem premissas limitantes. O autor, assim, escreveu: “*Mi procedimiento me ha dejado una libertad mental de que no puede disfrutar el que comienza por leer demasiado antes de haber observado y meditado por cuenta propia*”<sup>130</sup>. Ao assumir não ter realizado uma vasta leitura antes de tratar dos temas que intitulam seu livro, constatou ser mais livre para abordar os conceitos de modo autônomo e sem preconceções. Podemos notar, assim, um primeiro ponto que

---

<sup>129</sup> O conceito de realidade foi explicitado ao longo de seu texto, de forma breve: *realidade*, para Pedro Figari, é o mundo tátil que cerca o ser humano, este regido pelas leis orgânicas universais.

<sup>130</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 8.

fortalece o argumento de nossa tese: há uma originalidade epistêmica propositiva na obra do autor e uma inclinação à pesquisa empírica.

Outro ponto de igual importância foi o uso da palavra *tradição* ao longo do prefácio. Tal conceito é de suma relevância, pois abarca uma série de elementos duramente criticados por Pedro Figari, não somente em seu livro, mas também ao longo de sua extensa produção. O conceito foi usado, portanto, constantemente em seus textos. O tradicional nunca foi positivado, possuindo uma inegável carga negativa em sua utilização, como vemos na passagem “*en este reino que nos viene tan recomendado por la tradición; reino de lo inconcreto, nebuloso, fabuloso, donde el juicio sereno y sesudo parece proscripto*”<sup>131</sup>.

Anterior à publicação de *A.E.I.*, a crítica à tradição como algo nocivo à política e à sociedade foi explicitado em seus artigos publicados no compilado intitulado *El Momento Político* (1911). Nesses artigos, torna-se evidente a carga nociva que a tradição acarreta à vida social do país, sendo um entrave ao progresso. Figari, assim, demonstra o germe de suas proposições e críticas desdobradas em seu primeiro livro. O autor compreende que a tradição foi mais presente em sociedades arcaicas, pois ela seria um rastro antigo que reпреnde o progresso. Desse modo, ela seria mais intensa na Europa e menos arraigada na América. Em seu artigo, chamado *Gobierno de partido*, publicado originalmente no periódico *La Razón*, em 11 de janeiro de 1911, Figari escreveu:

Si á algún estadista europeo se le hiciera saber que en el nuevo mundo también actúan tan irreflexivamente las fuerzas reaccionarias, exclamaría: ¡No 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? Mientras 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?<sup>132</sup>

Nesse artigo, Figari debate a necessidade de o governo nacional ser balizado por ideias e não por sentimentos, identificando o tradicional como o sentimental, e o racional como o moderno. O autor expõe sarcasticamente a contradição de alguns países da Europa buscarem ferramentas legislativas para modernizarem suas sociedades

---

<sup>131</sup> Ibid., p. 6.

<sup>132</sup> FIGARI, Pedro. *El Momento Político 1910-1911*. Montevideo: O. M. Bertani, 1911. p. 63.

tradicionais, enquanto o Uruguai tentava manter-se tradicional em uma sociedade moderna. A tradição, por conseguinte, acomodaria as ideias reacionárias e conservadoras do período e o moderno abarcaria as ideias racionais e científicas, apresentando o contrabalanço de pensamentos correntes em seu período. A exemplo disso, observamos parte de seu artigo, intitulado *Iniciativas que avanzan*<sup>133</sup>: “No se vive ya pensando que la tradición es la única fuerza dinámica que puede agitar nuestro cerebro, con sus odios; al contrario, se busca en la tradición lo que hay de superior para encauzarlo en orientaciones científicas y esto es por sí solo muy auspicioso”<sup>134</sup>.

Identificamos sua posição sobre a tradição, ademais, em parte de seu *Proyecto de Programa y Reglamento Superior General para la transformación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios en Escuela Pública de Arte Industrial* (1910), no qual o autor manifesta que a tradição é um dos elementos de impedimento de uma educação emancipada e criativa. Ela seria, por conseguinte, algo que limitaria a produção original dos alunos, como ele escreveu em seu texto, publicado originalmente em 23 de julho de 1910:

Nosotros que estamos libres de toda rémora tradicional, debemos ir derecha y abiertamente a las formas mejor conceptuadas, más racionales, más científicas, más prácticas y provechosas. ¡Sería inexcusable que pudiendo evaluar las resistencias del prejuicio, que tanto ha costado vencerlas al espíritu moderno y que sólo pudo vencer por su innegable justeza, las creáramos aquí gratuitamente!<sup>135</sup>

Ainda sobre as referências educacionais afastadas da tradição, Figari abordou o assunto em *Educación Integral* – o texto originalmente foi datado como de 1918, contudo foi divulgado apenas em 1919, com o título: *Enseñanza Industria*. Nele podemos ler, na subdivisão V – *La obra educacional implica conciencia, esencialmente*:

Si las viejas sociedades productoras tienen que ir rectificando trabajosamente sus rutinas tradicionales sobre un fondo de inveteradas costumbres, para ajustarlas a las exigencias modernas, nosotros podemos ir derechamente a lo más adecuado, sin trabas<sup>136</sup>.

A tradição pode ser entendida como um delineador para compreender a crítica que o autor desenvolve em todos os campos de sua produção. O seu conceito de

---

<sup>133</sup> Publicado originalmente no periódico *La Razón*, em 13 de dezembro de 1911.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>135</sup> FIGARI, Pedro. *Educación y arte*. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1965. p. 32-33.

<sup>136</sup> *Ibid.*, 1965. p. 182.

*tradicional*, como algo a ser combatido e reinterpretado, foi elemento constante em seus textos sobre política, Arte, educação e sociedade. Este foi um dos componentes centrais de crítica abordado em seu livro. Percebemos, assim, que, em 1912, há uma continuidade de seus pareceres em *A.E.I.*, bem como a permeabilidade da crítica em suas produções posteriores. Esse fato fortalece o argumento de nossa tese, que afirma a conexão entre os trabalhos de Pedro Figari, como uma rede de exposição de sua teoria original.

Outro ponto que se mostra relevante é observar que Figari publica seu livro, inicialmente, com o intuito de evidenciar os limites e as concepções dos conceitos que dão título aos seus tomos, ou seja, *A.E.I.* Contudo, ao longo de sua investigação, a análise se encaminhou para as ações do humano. Isto é, quando se aprofunda a leitura de sua obra, torna-se perceptível que o autor faz uma avaliação das ações da humanidade e sua relação com a sociedade e a natureza<sup>137</sup>. Pedro Figari considerou o ser humano como “substância e energia integrais”, o humano seria a *realidade*. Averiguou-se que, no decorrer de suas argumentações que Figari abordou as formas de relacionamento do ser humano com o mundo que o cerca. Relações físicas e psicológicas. Seu estudo foi o ser humano.

Desse ponto interpretativo, se desdobrou um dos tópicos centrais dessa tese: evidenciar que o proposto por Pedro Figari em seus tomos são proposições de atuação do homem em sociedade em todos os âmbitos. Os livros são um compilado de propostas de ação social, política e artística. Para desfecho, como o próprio Figari explicitou na parte final de seu prólogo, o intuito de seu livro se divide em:

primera parte examino *sus arbitrios y formas de acción*, sus recursos y orientaciones, así como los efectos generales de los mismos; en la segunda, *sus formas de relacionamiento con la realidad*, y el fenómeno estético como consecuencia de las fases de relacionamiento; y en la tercera parte, "El Ideal", estudio a *la individualidad humana en sí*, y como entidad *capaz de mejorar sus formas de acción*<sup>138</sup> <sup>139</sup>

A partir dessa divisão, o autor buscou explicar “*de maneira racional*”<sup>140</sup> as manifestações progressivas das ações humanas em sua amplitude de ação. Vemos que Pedro Figari apresentou seu trabalho frisando abertamente a importância da realidade e

---

<sup>137</sup> Ver: ANASTASÍA, Luis Victor. *Pedro Figari: Americano Integral*. 1. ed. Montevideo: Sesquicentenario, 1975. Ver também: OLIVEIRA, op. cit.

<sup>138</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 8.

<sup>139</sup> As marcações gráficas da citação fazem parte da publicação original.

<sup>140</sup> *Ibid.*

da liberdade de análise. Em sua concepção, ele possuía essa liberdade ao não dispor uma leitura total dos temas, corroborando com nossa tese, ao afirmar a originalidade epistêmica do autor. Foi em seu prefácio que o autor apresentou conceitos fundamentais de sua argumentação, como os conceitos opostos de tradição e razão. Essa contraposição, que é constante ao longo de suas páginas, forma o proscênio no qual sua teoria do relacionamento do ser humano com o mundo orbita.

Iremos, assim, adentrar em suas argumentações, com o intuito de especificar de que modo se encontram articuladas às proposições do autor e como elas se relacionam com seu contexto de produção. Vamos, ainda, nos debruçar na análise hermenêutica dos livros, acentuando e aprofundando as críticas, as propostas e as contradições de Pedro Figari, com o objetivo de abordar a originalidade de sua produção em pontos específicos ainda não investigados.

### **3.1 A dilatação e delimitação do conceito de Arte: a Arte é a ferramenta do progresso**

Todo organismo vive a expensas de lo que llamamos el mundo "exterior". Ni se concibe que un ser cualquiera pueda prescindir de los elementos y concursos de su ambiente; al contrario, cada uno trata fundamentalmente de obtenerlos y aprovecharlos cuanto le es posible, según sus necesidades<sup>141</sup>.

Deparamo-nos com a abertura de *Arte*, da qual partem duas concepções: a primeira é a existência de uma exterioridade, na qual os organismos vivem; a segunda refere-se à consciência dos organismos. Do trecho supracitado compreendemos que quanto mais detentores de sua consciência os organismos são, mais eles aproveitam o ambiente exterior para suprir suas necessidades. Haveria, portanto, uma relação constante e evolutiva entre os organismos e o seu espaço de existência. Dessas interações realizadas entre os organismos e seu ambiente externo, onde são realizadas as ações para suprir suas necessidades, se desdobram todas as ações humanas. E, inclusive, a ação artística. Ao longo dessa seção, mostraremos como se articula a relação desenvolvida por Pedro Figari entre a dilatação do conceito de Arte<sup>142</sup> e a sua

---

<sup>141</sup> Ibid., p. 13.

<sup>142</sup> Existe uma extensa e complexa literatura sobre o conceito de Arte e suas ramificações. Nosso trabalho não se propõe a debater exclusivamente o conceito corrente de arte em sua totalidade. Nosso foco é observar as referências e a compreensão de Pedro Figari sobre arte e, a partir desse ponto, parer a dilatação do conceito proposta pelo intelectual. Para tal, iremos apresentar a compreensão do conceito de arte corriqueiramente aceita no período, à qual Figari se baseia para expor sua crítica. Os debates em torno dos conceitos de arte e de Estética, na segunda metade do século XIX, convergiram para uma

aproximação com a teoria da evolução, para assim apresentarmos a definição produzida pelo intelectual.

O primeiro passo para compreender o conceito de Arte desenvolvido por Figari centra-se em entender que, para o autor, a atuação modificadora do ambiente se categoriza como artística, à medida que é feita com o uso da consciência racional. Os organismos orgânicos conscientes, por conseguinte, tornariam suas ações progressivamente artísticas, ao alterar o ambiente para este melhor servir às suas necessidades. Sendo assim, o artista seria aquele que usa as particularidades de seu meio para dar uma solução às suas necessidades<sup>143</sup>. De maneira mais literal, a Arte é uma ferramenta que o ser humano utiliza conscientemente para dar soluções às suas necessidades.

Com o breve início das argumentações do autor, podemos extrair duas conclusões parciais sobre sua teoria original do conceito de Arte. A primeira trata de dilatar o conceito canônico de Arte e artista. A segunda é a condição de características essenciais do conceito de Arte. Ao ampliar o conceito, Figari incluiu nele outros pesquisadores, como os cientistas, por exemplo. Os pesquisadores, ao investigar o ambiente ao seu redor, segundo ele, fazem descobertas que melhoraram as respostas às necessidades humanas. A característica *essencial* da Arte, na visão de Pedro Figari, é estar consciente em sua ação de interação com seu meio para solucionar uma necessidade.

Ao vermos o emprego do conceito de essencialidade de algo ser usado por Pedro Figari, podemos compreender que, em seu ideário, há qualidades essencializantes e, por conseguinte, há uma universalidade na arte. Notamos, então, que, na constituição do

---

compreensão da arte afastada das necessidades vitais à existência, ou seja, apartada do mundo “real”. Há uma afirmação da célebre teoria Kantiana (arte como realizações humanas livres e racionais), reafirmada por Spencer, que a concebe como uma atividade desinteressada, que não corresponde a um desejo ou necessidade efetiva da vida, não categorizando uma vantagem evolutiva a espécie, e sim ligada ao prazer. Ver: SPENCER, Herbert. *Princípios de Psicologia* (1874-1875).

GUYAU, Jean-Marie. *Os problemas da estética contemporânea*. (1884).

<sup>143</sup> Nesse sentido, a visão da arte explora as ações do homem, utilizando seu meio da melhor maneira possível para suprir suas necessidades com consciência. A partir dessa premissa, Figari desenvolve uma equivalência na produção humana ao longo do tempo, e as ferramentas do Paleolítico, Neolítico, Idade de bronze e Idade de Ferro são citadas para elucidar que, em cada etapa, com os recursos que se tinha nesses períodos, as produções humanas eram bastante satisfatórias e artísticas. Desse modo, deixa claro que não há uma hierarquia de apreciação de Arte, e sim que as maneiras de dar solução às nossas necessidades se modificam de acordo com a complexidade da sociedade humana.

pensamento de Figari, há características de leis e teorias universais que estavam em voga durante o século XIX<sup>144</sup>.

O autor expressa que a Arte é uma ferramenta e um meio universal de ação, não havendo organismo que não manifeste seu uso de algum modo. Escreve Figari: “*Si el arte es un arbitrio de la inteligencia para mejor relacionar al organismo con el mundo exterior, ya sea para satisfacer sus necesidades o sus aspiraciones, se comprende como lo más natural, que cada ser lo utilice a su favor*”<sup>145</sup>. A Arte deveria, portanto, ser adequada e adaptada para ser eficaz em seus fins. Ou seja, a Arte mudou e evoluiu com o tempo, mas a sua função não mudou: ser ferramenta para responder às necessidades do ser humano.

Nesse quesito, podemos notar algumas dissonâncias com o pensamento de Herbert Spencer e, novamente, um viés epistêmico propositivo em Figari. O autor inglês identificou a Arte apenas como uma sucessão de diferenciações rumo ao heterogêneo. Por sua vez, Figari a identifica como fundamental na existência dos organismos e seu progresso/evolução<sup>146</sup>. A ação artística seria o gatilho do progresso, e não apenas mais uma faceta dele. Faz-se necessário pontuar essa diferença de pensamento, pois a Arte é um conceito chave para Pedro Figari.

Ao elaborar sua argumentação relativa a como ocorre o progresso na Arte, Herbert Spencer parte de clivagens<sup>147</sup> de um mesmo tronco comum, visto que sua premissa foi de uma diferenciação do homogêneo para o heterogêneo. Por exemplo, para o autor inglês, a decoração mural originou, posteriormente, a pintura e a escultura<sup>148</sup>, assim como a música. Escreveu o autor:

Segundo afirma o doutor Burney com o testemunho dos Costumes atuais de algumas tribos bárbaras, os primitivos instrumentos musicos foram, sem dúvida, de percussão, – paus, cabaças, tom-tons, – que se usa simplesmente para marcar o passo da dança; e nessa repetição constante dum mesmo som, aparece-nos a música sob a forma mais

---

<sup>144</sup> Durante os séculos XVII, XVIII e XIX, diversos cientistas em suas pesquisas principalmente relacionadas aos ramos das áreas exatas e biológicas afirmaram teorias gerais ou universais. Essa busca de leis gerais como mote explicativo foi absorvida como fórmula legítima e se propagou como método explicativo nas áreas de humanas durante o mesmo período. Para o aprofundamento dessa análise, ver: BAUMER, F. L. *O pensamento europeu moderno*. v. I, II (Séculos XVII, XIII, XIX e XX). Rio de Janeiro: Edições 70, 1977.

<sup>145</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 24.

<sup>146</sup> Nesse sentido, os conceitos de progresso e evolução para Pedro Figari são sinônimos complementares.

<sup>147</sup> O desenvolvimento de um pensamento que parte de clivagens, de um ponto homogêneo para o heterogêneo ou para o múltiplo é recorrente nas interpretações biológicas de embriologia, evidenciando assim, novamente, como as relações biológicas e sociais estão atreladas ao longo dos séculos XIX e XX.

<sup>148</sup> SPENCER, op. cit., p.41.

homogênea. Os egípcios tinham uma lira com três cordas: e na lira primitiva dos gregos havia quatro: – o tetracórdio. Os gregos aumentaram nalgumas centúrias, o número de cordas da sua lira até oito, e decorrido mil anos, chegaram ao seu grande sistema da dupla oitava. Através de todas estas transformações a melodia cresceu em heterogeneidade<sup>149</sup>.

Notamos a visão estigmatizante de Spencer, ao mencionar a musicalidade de instrumentos de percussão e tambores como uma mera marcação de passos utilizada por “tribos bárbaras”. Algumas populações africanas e afrodescendentes utilizaram, e utilizam, majoritariamente esses instrumentos em suas danças, festividades e religiões, denotando, assim, que, para o inglês, os tambores estariam em um nível baixo hierárquico de progresso com implícita inferioridade. As observações específicas de Spencer em relação à musicalidade como uma manifestação de Arte se mostra bastante sintomática para compreender mais uma diferenciação de pensamento em relação a Pedro Figari. O autor uruguaio se dedicou incansavelmente, ao longo de suas pinturas, a imagens sobre o Candombe. Mostrou em suas telas a musicalidade e as danças justamente efetuadas com tom-tons, tambores e percussões. Existe uma complexidade musical<sup>150</sup> no Candombe, com sua variação de tambores, que é explorada por Figari. Ele observa essa manifestação não como “bárbara” ou “primitiva”, e sim como elemento de composição cultural uruguaia. Ao compreendermos as disparidades dos discursos de Spencer e Figari, conseguimos melhor apreciar a inovação interpretativa de Figari dentro da própria episteme spenceriana.

Como um pequeno contato com a imensa obra pictórica de Pedro Figari sobre o Candombe, podemos observar o quadro abaixo:

---

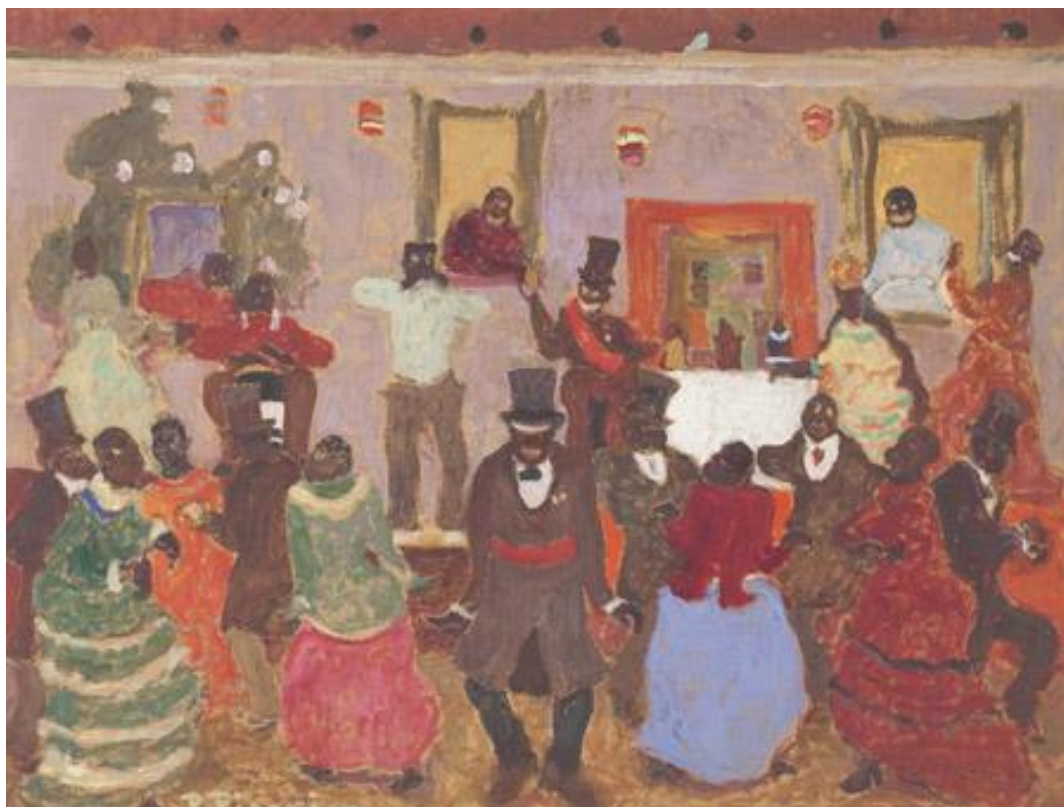
<sup>149</sup> Ibid., p.51.

<sup>150</sup> Como é estudado em: FERREIRA, Luis. *Los tambores del candombe*. Montevideu: Colihue-Sepé, 1997.

Ver também: FERREIRA, Luis “La Música Afrouruguaia 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.



Figura 02 – Candombe (Pedro Figari. Óleo sobre cartão. 1922-1930 - 60 x 80,5cm)



Fonte: Museo Figari – Montevideú, Uruguai.

Em sua obra *Candombe* (1922-1930), composta de uma intensa massa pictórica, Figari mostra um local colorido completamente preenchido por personagens dançantes, que parecem uma matéria unida em movimento. Os indivíduos possuem em seus braços e pernas linhas ondulares que dão a sensação de fluidez e dinâmica da dança. Ao lado direito da imagem, podemos ver músicos que trazem ritmo a cena, um homem sentado tocando o tambor e outro em pé com seu instrumento de sopro. O *Candombe* faz parte de um complexo sincretismo, são a musicalidade e a celebração de uma cultura com ancestralidade africana mescladas com a data dos santos católicos. No fundo 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, e da festividade: o rei e a rainha, que eram eleitos pela comunidade como seus representantes. Internamente nos *conventillos*<sup>151</sup>, que se

<sup>151</sup> Casas ou cortiços alugados para a população afro-uruguia após a abolição da escravidão. Eram alugados por famílias inteiras, e não possuíam cozinha e banheiros próprios. Tonou-se um ambiente solidário entre a população que o habitava e um reduto de manifestação cultural. Para mais informações, ver: PICÚN, Olga. *O candombe e as cenas de Pedro Figari: Diálogos entre o passado e o presente*. In: Org. LEME, Mariana. *Pedro Figari Nostalgias Africanas*. São Paulo: MASP; Eurobulk, 2018.

encontravam nos *barrios*, havia organizações da comunidade, como escreveu Luis Ferreira:

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<sup>152</sup>

Nesses ambientes, iniciaram os chamados *Candombes*. Reuniões com dança e música, elaboradas pelos afro-uruguaios. As *Naciones*<sup>153</sup> 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.

A organização musical dos tambores, geralmente, possui três tons e, sendo assim, três tipos específicos, *chico*, *repique* e *piano*, demonstrando a complexidade musical dos tambores. O corpo de músicos executa o ritmo com intensidade, rapidez e força. A organização dos percursionistas, nesse período, era composta apenas por homens e continha referências às frentes de guerra. Isso foi assumido a partir da nomenclatura autoimposta por esses grupos, na primeira metade do século XX: “*Guerreros Africanos*”, “*Guerreros del Sud*”, “*Guerreros del Congo*”, “*Los Lanceros Africanos*”, “*Libertadores del África*”. É possível fazer outra observação:

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-descendente 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

---

<sup>152</sup> FERREIRA, Luis. La Música Afro-uruguaya de Tambores en la Perspectiva Cultural AfroAtlántica. In: ROMERO GORSKI, Sonia (compil.) Anuario Antropología Social música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Montevideo: Ediciones Nordan-Comunidad, 2002.p.45.

<sup>153</sup>“Naciones”, “Confradías”, también nomeadas de “Cabildos”, eram organizações antigas da comunidade negra. Essas estruturas comunitárias possuíam ambientes de reunião, chamadas de “Salas”, onde realizavam danças e confraternizações. As Nacionas sempre foram de conhecimento público e prestavam assistência à comunidade negra que dela participava. Para mais informações, ver: PI HUGARTE, Renzo; VIDART, Daniel. El legado de los inmigrantes I. In: *Nuestra tierra*, n. 29, Montevideú, Editorial Nuestra Tierra, 1969.

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<sup>154</sup>.

Os grupos buscavam evidenciar seus elementos de identificação cultural, mas também buscavam a assimilação desses elementos como integrantes de uma pluralidade cultural nacional mais ampla. As pinturas de Pedro Figari, ao centralizarem as manifestações culturais dos afro-uruguaios, expandiram, portanto, a compreensão da complexidade da produção artística desses grupos.

Os afro-uruguaios<sup>155</sup> estão presentes como parte constitutiva da sociedade uruguaia desde o século XVIII. Os trabalhos pictóricos de Pedro Figari inseriram tal população constantemente como formadores da pluralidade cultural do país<sup>156</sup>. Figari observou como potencial evolutivo positivado a diversidade cultural, pois as diversas culturas com referenciais múltiplos, interagindo, poderiam criar infinitudes de Artes. Elas favoreceriam, assim, a adaptação, o desenvolvimento, o progresso e as múltiplas respostas e soluções às necessidades do ser humano. Tal pensamento foi um uso original que partiu da premissa de diferenciação do homogêneo para o heterogêneo de Spencer, que afirmava a heterogeneidade dos organismos. Em outras palavras, quanto maior fosse a variedade cultural de uma sociedade, mais ferramentas de adaptação, de conhecimento e de desenvolvimento ela poderia produzir.

Figari, além disso, denunciou a brutalidade da escravização à qual as populações africanas foram submetidas. Em um de seus contos, chamado *Rosário*<sup>157</sup> (1928), o autor escreveu sobre a vida de Kadi, posteriormente batizada de Rosário. Ela, no enredo, era conhecida por suas excepcionais empanadas na cidade inteira. Contudo, o que gostaríamos de destacar deste conto é a chegada de Kadi ao porto de Montevideu:

---

<sup>154</sup> FERREIRA, Luis. La Música Afro-uruguaya de Tambores en la Perspectiva Cultural AfroAtlántica. In: ROMERO GORSKI, Sonia (compil.) Anuario Antropología Social música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Montevideo: Ediciones Nordan-Comunidad, 2002.p.42.

<sup>155</sup> Sobre a complexa historicidade dos afro-uruguaios, ver: BORUCKI, Alex; CHAGAS, Karla & STALLA, Natalia. Esclavitud y trabajo. Montevideo: Mastergraf srl, 2009. PI HUGARTE; VIDART, op. cit., 1969.

<sup>156</sup>Ver: RUSKOWSKI, Camila. Os Esquecidos da República. 2017. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10923/10307> Acesso em: 03 jul. 2021.

<sup>157</sup> O conto faz parte do livro *Cuentos (ilustrados por el autor)*. Nele, há dez contos com temáticas variadas. O livro possui um breve prefácio escrito por Pedro Figari que data 21 de maio de 1928; desse modo, acreditamos que os contos foram escritos anteriormente a essa data, mesmo que a publicação oficial seja de 1951.

Tenía sólo doce años, Kadi, cuando le dieron caza en Africa, región del Zambeze, sorprendiendo a su tribu, que era relativamente pequeña y feliz, tanto más cuanto vivía en un verdadero paraíso terrenal, próxima a las maravillosas y quebrantos con estoicismo no fingido, adjurados unos treinta en dicha razzia, y llevados en tres largas horquillas de madera, atados por el pescuezo, hasta la costa, para ser embarcados con destino al mercado de esclavos del Río de la Plata. [...] Kadi, por su parte, muy animosa y valiente, según decían sus camaradas, asombró con su aplomo y su fe, que se mantuvo a pesar de los obstáculos y durezas de la marcha; y, al hallar en el camino algunas horquillas abandonadas, las que aun conservaban los esqueletos humanos en fila, atados por el pescuezo, ella, de pronto, se emocionó, y recogiendo en sí misma, exclamó: "¡Yo he de llegar!"<sup>158</sup>

A chegada dos povos africanos no porto não foi suavizada, e o tratamento violento dado aos indivíduos foi exposto ao longo das linhas. Ainda, em um de seus poemas<sup>159</sup>, intitulado *Los Negros*<sup>160</sup> (1927), Figari evidencia o mesmo tratamento atroz dado aos indivíduos trazidos forçosamente da África à América, além de exaltar a fluidez cultural e os elementos próprios do Candombe:

zangoloteando sudorosos sus cuerpos de bronce antiguo, moro subido.  
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, churriguerescos,  
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<sup>161</sup>.

Figari lisonjeou a série de características culturais que o candombe contém, demonstrando, assim, a integração dos malvistas e hierarquicamente inferiores tom-toms, identificados por Spencer como parte pertencente das relações dinâmicas da sociedade enquanto organismo evolutivo.

Ainda evidenciando disparidades de pensamentos entre os autores sobre a Arte, Figari defendeu que a apreciação da Arte luxuosa é apenas uma predileção de gosto, feita pela elite abastada. A visão de uma Arte suntuosa relacionada diretamente à

<sup>158</sup> FIGARI, Pedro. *Cuentos* (ilustrados por el autor). Montevideú: Ediciones Fábula, 1951. p. 72-73.

<sup>159</sup> Angel Rama comenta em seu livro a importância dos poemas escritos por Pedro Figari, como parte de sua obra geral. Contudo, o autor não cita nem investiga pontualmente nenhum poema de Figari. Ver: RAMA, op. cit.

<sup>160</sup> O poema encontra-se no livro *El Arquitecto Ensayo poético, con acotaciones gráficas*, publicado em 1928; especificamente o poema *Los Negros*, datado em 1927, este dividido em três partes: I – *Trafico de Esclavos*, II – *Los Esclavos* e III – *Candombe*. Na divisão interna do livro *El Arquitecto*, o poema integra a seção chamada América.

<sup>161</sup> FIGARI, Pedro. *El Arquitecto*. Paris: Le Livre Libre, 1928. p. 112.

beleza, e sua excepcionalidade superior, seria, por conseguinte, uma ação elitista de monopólio e culto a uma beleza específica. De encontro a essa argumentação, Spencer escreveu que a Arte serve ao prazer e ao momento de ócio dos humanos, sendo expressa de maneira luxuosa ou, inferiormente, de maneira *bárbara*<sup>162</sup>.

Para Figari, as várias expressões artísticas são formas de Arte sem uma hierarquia excludente. Como em todas as ações humanas, existiriam múltiplas formas de manifestação. Uma hipótese a ser considerada é a que houve uma crítica velada às questões de elitização da Arte e da beleza em suas palavras. Como analisa Luis Anastasia, o culto à beleza foi um dos elementos que auxiliou o entendimento da “*Arte pela Arte*”, ou seja, a Arte com fim em si mesma, afastada da vida social, sendo esta vista como supérflua. Figari sustenta o oposto; a Arte é essencialmente útil e ligada à interação do humano com a realidade<sup>163</sup>.

Outro elemento caro à Arte, para Figari, é sua capacidade de constante evolução<sup>164</sup>. Uma vez que todas as ações humanas conscientes são artísticas, e o ser humano permanece em constante evolução, a Arte também seria constantemente transformada. Desse modo, todos os espaços de ação intelectual seriam permeados pela utilização da Arte. Para o autor, algo que deveria ser incluído no conceito de arte<sup>165</sup>, e que constantemente esteve apartado, foi a ciência:

[...] la ciencia es el resultado final y definitivo de cada orden de esfuerzos intelectivos, deliberados y, por lo mismo, artísticos. Es *arte evolucionado*. Antes de que se haya podido llegar en cada línea de cada rama investigatoria a su punto terminal científico, ha sido menester acumular pacientemente observaciones bastantes para permitir una síntesis. La ciencia se presenta así como un *resultado* del esfuerzo artístico; pero es claro que mientras no se opera el conocimiento de la realidad, los esfuerzos que se hagan para lograrlo no implican el conocimiento. La ciencia empieza donde termina el esfuerzo investigatorio, por falta de objeto. El arte aplicado al conocimiento tiende a operar la evolución final en cada senda, ampliando los dominios de la ciencia. mejor dicho, los del hombre, y se ofrece, así como "arte de conocimiento" que ha llegado al término de su evolución<sup>166</sup>.

---

<sup>162</sup> SPENCER, op. cit.

<sup>163</sup> ANASTASÍA, op. cit., p.58.

<sup>164</sup> Ao longo do livro, Figari escreve muitas vezes que a arte possui características fundamentais. A partir disso, pode-se entender que existem muitas propriedades que constituem a Arte, fundamentalmente, que serão por nós abordadas.

<sup>165</sup> Compreensão também apontada brevemente por: TANI, Rubens. Pensamiento y utopia en Uruguay Varela, Rodó, Figari, Piria, Vaz Ferreira y Ardao. Montevidéo: Casa Editorial HUM, 2012.

<sup>166</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevidéo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 32-33.

Ao incluir a ciência dentro do espectro da Arte, Figari tornou mais evidente que a Arte é *um meio universal de ação*, jamais um fim em si mesmo. Em outras palavras, afirma a inexistência *da Arte pela Arte*. A dicotomia investida na separação entre Arte e ciência, ademais, é contraproducente, no entendimento de Figari. Nesse argumento, o uruguaio se mostra abertamente dissonante à ideia de Félix Le Dantec<sup>167</sup>, que escreve: *“La science et l'art sont, J'en suis convaincu, deux dévoués antagonistes”*<sup>168</sup>. E ainda *“L'oeuvre d'art est éminemment personnelle, elle est le reflet de la nature propre de l'artiste, et c'est par là que l'art diffère essentiellement de la science, qui est impersonnelle”*<sup>169</sup>. Pedro Figari cita essas passagens para deixar explícito seu ponto de vista, oposto a essa ideia<sup>170</sup>:

Por más que vemos en todo instante unidos los esfuerzos artísticos y los llamados científicos actuando en todos los dominios: en los de la política, de las industrias, del comercio; en fin, en todas las manifestaciones del pensamiento y de la acción, y por más que está en todos los labios esta afirmación, cuando se trata de concretar el concepto artístico y el científico, desfilan por un lado, el Partenón y las estatuas griegas, las pinturas del Renacimiento, la música de Mozart y de Beethoven, las catedrales góticas y los poemas épicos, y, por el otro, las retortas, los compases, los telescopios y microscopios<sup>171</sup>.

Desse modo, notamos que, além de dilatar o escopo de entendimento do que deveria ser compreendido como Arte, Figari deixou exposto que a Arte é um meio de ação humana ampla. Ela estaria presente em todos os núcleos de ação consciente do ser humano. Sendo assim, as propostas e a inteligência do autor uruguaio para a Arte são propostas de atuação que abarcam a ramificada atuação social dos indivíduos, e, por conseguinte, uma proposta de compreensão autônoma.

Pedro Figari, outrossim, afirma categoricamente que a Arte é fundamentalmente útil, sendo uma ferramenta. Para o autor, os demais pesquisadores e teóricos de sua época que escreveram sobre o conceito de Arte não desenvolvem uma definição coesa, gerando margens para interpretações equivocadas. Figari critica, ainda, a ideia de

---

<sup>167</sup> Félix Le Dantec (1869-1917) foi um biólogo e filósofo que defendeu o ateísmo, o pensamento de Lamarck, o monismo e o determinismo.

<sup>168</sup> LE DANTEC, Félix. *Science et conscience*, Ed. E. Flammarion; Paris, 1908. p.318

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>170</sup> Arturo Ardao possui um breve texto no qual aproxima as ideias de Figari e Le Dantec, no que diz respeito à compreensão de ambos sobre a vida orgânica. Contudo, podemos observar nas menções supracitadas que suas concepções sobre a arte e a ciência são opostas.

Ver em: ARDAO, Arturo. *Etapas de la inteligencia uruguayana. Figari entre Le Dantec y Bergson*. 1968.

<sup>171</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideu: Colección de Clásicos Uruguayos, 1960a. p. 28.

Spencer (que segue a via de Kant<sup>172</sup> e Schiller<sup>173</sup>), ao conceber a Arte como aplicação de energias que “sobram” do organismo. Ou seja, as energias que não têm aplicação para fins vitais ao organismo se aplicam às artes e aos jogos. Esse entendimento é retirado da leitura do *Ensaio sobre o progresso*, de Herbert Spencer. Nele, o autor inglês abordou a relação de progressiva heterogeneidade da Arte, da música, da literatura e de sua funcionalidade social.

O autor uruguaio, por sua vez, defendeu haver a utilização<sup>174</sup> constante das energias, não existindo energias restantes. As artes e os jogos seriam parte de uma atividade vital humana, pois o sentimento de prazer é uma variedade do necessário. Apresenta-se, assim, mais uma evidente discordância ao pensamento de Spencer.

Outro ponto bastante importante dentro da argumentação de Figari e da delimitação do conceito de Arte foi sua relação com a ideia de necessidade. Para ele, uma vez que as necessidades humanas foram plenamente atendidas, novas necessidades surgem. Ou seja, ocorrem desenvolvimentos, prolongações e evoluções, de modo que o que anteriormente era visto como subnecessário<sup>175</sup>, prazeroso ou apenas útil se torna uma necessidade.

Pedro Figari, em uma breve seção de seu segundo tomo, *Estética*, se dedicou a debater sobre as questões do belo e do supérfluo. A crítica do autor parte da identificação de que muitos intelectuais compreenderam a Estética como um luxo ou algo supérfluo. Para o autor, uma parcela desse pensamento decorreu da miscelânea feita entre os conceitos de Arte, beleza, belas artes e Estética. Os intelectuais, assim, teriam usado o termo supérfluo para abarcar todos os conceitos, como se significassem a mesma coisa.

Pedro Figari, por sua vez, expõe o conceito de supérfluo como vago e inexato, pois o supérfluo e o luxo aparentavam ser conceitos variantes. O que era visto como dispensável ou luxuoso em uma determinada época, poderia posteriormente tornar-se

---

<sup>172</sup> Immanuel Kant (1724-1804): filósofo prussiano de grande expressão. Para Kant, a arte deveria ser racional e realizada de maneira livre, sendo assim, uma manifestação sensível da verdade.

<sup>173</sup> Friedrich Schiller (1758-1805): filósofo, historiador e poeta alemão. Sua concepção de arte versa sobre uma educação estética formadora do intelecto e dos sentimentos humanos.

<sup>174</sup> Para Figari, o esforço (ou seja, a utilização de energias) não é apenas uma aplicação das energias que “sobram” do organismo. O esforço é o meio que mobiliza o prazer no indivíduo, não sendo o esforço em si a finalidade da ação.

<sup>175</sup> Pela primeira vez em seu livro, o autor escreve o termo “subnecessidade”. Para o autor, o que inicialmente é visto como subnecessário, sucessivamente passa a ser entendido como necessário, em um sentido progressivo. Quanto mais complexa a sociedade se torna, mais necessidades ela incorpora. Desse modo, as energias não sobram, elas são constantemente utilizadas para necessidades humanas.

uma necessidade cotidiana – como, por exemplo, possuir sapatos, o que, por muitos anos, foi visto como artigo de pessoas abastadas, e mais tarde se tornou um item de utilidade básica. Escreve o autor: “*Eso de la superfluidad es un concepto tan elástico, que, en realidad, no dice nada*”<sup>176</sup>. Logo, a complexidade social que ocorreu por meio da evolução tornou bens que eram vistos como dispensáveis em essenciais, evidenciando assim, para o autor, o relativismo do conceito.

Identificamos que Figari mostrou novamente sua discordância com os pressupostos de Spencer, pois o inglês, no subcapítulo intitulado “*Sentimientos Esteticos*” (1900), conclui que o belo nasce do que deixou de ser útil. Ele escreveu: “*Admitido que el sentimiento estético tiene por condición primordial no servir inmediatamente una de las funciones vitales*”<sup>177</sup>. Esse argumento, notoriamente, estava em desacordo com a concepção de Figari. Spencer, seguindo, manifesta:

Cuando, sin embargo, la disciplina de la vida social, que es cada vez menos predatriz y cada vez más pacífica, al cabo de un largo tiempo ha permitido que nazcan las simpatías y que se desarrollen los sentimientos altruistas resultantes; estos sentimientos, a su vez, comienzan a pedir esferas de actividad superflua. Las bellas artes de toda especie adquieren formas cada vez más en armonía, con estos sentimientos<sup>178</sup>.

Há, portanto, um duplo desacordo entre os autores. Primeiro, os conceitos de Estética, beleza, belas artes e artes eram parcialmente sinônimos para Spencer, enquanto para Figari não. Segundo, a utilidade da Arte estaria conectada ao supérfluo, algo contrário a toda a argumentação de Figari. Identificamos, assim, novamente, o uso de uma vertente de pensamento spenceriana em gênese, dissonante, porém, em sua aplicação. Figari reelabora a compreensão de conceitos e da utilidade da Arte na sociedade, criando, com isso, uma explicação original.

A Arte associada à consciência, para Figari, sempre busca satisfazer as constantes necessidades que surgem ao longo da evolução da sociedade. O autor uruguaio defende que a Arte é, por extensão, essencialmente útil, pois nela se aplicavam energias para solucionar o que se apresenta no mundo tátil como um desafio ao humano. Sendo assim, discorda que ocorra um extravio de energias nessas aplicações. Nesse sentido, a heterogeneidade cultural fomentaria a pluralidade de soluções às necessidades evolutivas, que constantemente se transformam em um progresso infinito. Tal

---

<sup>176</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 170.

<sup>177</sup> SPENCER, Herbert. *Principios de Psicología*. Tomo IV. La España Moderna, Madrid. 1900. p. 398.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 404.



pensamento dialoga com a concepção dilatada do conceito de Arte. Nele, não apenas os artistas canônicos utilizam a Arte, mas os cientistas e pesquisadores também, pois compreendem e modificam o ambiente para melhorar, efetivamente, a sociedade e resolver suas demandas.

### 3.1.1 Os diversos graus de expressão da Arte na evolução

Após delimitar e apresentar o conceito de Arte desenvolvido por Figari, agora iremos coser mais detalhadamente as relações entre evolução e Arte, apresentando, assim, o posicionamento original do autor entre as esferas científicas, biológicas e filosófico e artísticas. Figari constata que a evolução aparenta ocorrer de maneira mais expressiva no ser humano<sup>179</sup>, em constante modificação.<sup>180</sup> Ao longo dos séculos, a complexidade evolutiva social aumentou, gerando a procura de soluções para as novas necessidades que se instalaram na vida. Nesse contexto, a Arte, para o autor, foi utilizada como ferramenta para obter respostas progressivamente mais satisfatórias à complexidade social.

Ao iniciar o diálogo acerca da evolução humana e seus matizes<sup>181</sup>, Figari utilizou a citação<sup>182</sup> direta de Ernst Haeckel, autor reconhecido e de notória importância nos debates da época, como podemos ler no trecho em questão: “*La diferencia psíquica, entre el más grosero de los hombres incultos, en el más bajo grado, y el hombre civilizado más completo, en el más alto grado de la escala, es colossal, mucho más grande de lo que se la considera generalmente*”<sup>183</sup>. A citação evidencia que Figari

---

<sup>179</sup> Há, nesse primeiro segmento, a constante expressão de que o ser humano é mais complexo que as demais espécies, ainda que essa afirmação seja feita sem exemplos científicos. Ao mesmo tempo, Figari apresenta uma espécie de retratação, ao dizer que não há documentação que investigue as modificações do reino animal de maneira realmente precisa. Sendo assim, não se pode afirmar categoricamente a imutabilidade das ações animais, posto que a não modificação de suas ações pode ser apenas aparente (FIGARI 1960a, p. 18).

<sup>180</sup> Tal pensamento é bastante comum durante o século XIX e no início do século XX. Essa visão de constante aprimoramento do homem irá entrar em declínio apenas com o início da primeira guerra mundial – período no qual a relação filosófica e de entendimento das ações do homem muda da racionalidade para a irracionalidade de suas ações, que passam a ser vistas de maneira cruel e agressiva. Ver: BAUMER, op. cit.

<sup>181</sup> Figari tenta deixar explícita muitas vezes que o humano se autointitula como um ser extremamente superior, ou, como o autor escreve, um indivíduo *civilizado*. No entanto, para Figari, o homem civilizado é apenas uma variedade das ações do homem, e os ditos não civilizados apenas possuem outras variedades de ações

<sup>182</sup> O livro que Pedro Figari cita se chama *Enigmas do Universo*, de E. Haeckel, publicado em 1899. Ernst Haeckel – biólogo, filósofo, artista e professor alemão – foi um importante intelectual que auxiliou a difundir partes do evolucionismo de Charles Darwin. Realizou pesquisas sobre o desenvolvimento embrionário, usando a teoria da recapitulação.

<sup>183</sup> E. HAECKEL. *Enigmas del Universo*. Ed F. Sempere & C.<sup>a</sup> Valencia, S/d. p. 118

expressa sua teoria discutindo com os autores europeus em voga no período e, dessa forma, se inserindo no debate mundial. O autor alemão, no trecho, escreve sobre uma imensa diferença psíquica entre os homens civilizados e os homens incultos, o que acarretaria graus superiores e inferiores de evolução. Figari pareceu concordar em parte com essa observação<sup>184</sup>, porém, não em absoluto, deixando claro que discorda do grau hierárquico, de superior a inferior, dos indivíduos. O uruguaio defende que há diferenças de ação dos homens de acordo com seu meio, recurso e com o modo de uso destes. Contudo, há uma identidade fundamental entre todos os homens, o progresso/evolução, e esse se apresenta de variadas maneiras. Compreendermos, assim, que, quando o autor se refere a algo fundamental ao homem, ele remete a algo fundamental à sociedade. Nesse ponto, notamos que, mesmo concordando com as variações de complexidade nas sociedades humanas descritas por Haeckel, Pedro Figari inseriu sua análise crítica autêntica. O autor, logo, destituiu o caráter hierárquico de superioridade e inferioridade das diferentes sociedades, e afirmou que todas elas se manifestam rumo ao progresso evolutivo, com especificidades que balizam parte de suas ações. Ou seja, Pedro Figari busca uma explicação que abranja todas as sociedades em seu sistema, assumindo, contudo, a existência de especificidades nelas. Evidenciou, portanto, e como já referido, seu cunho original de análise.

Para o intelectual, também era possível ver diversos graus de cultura como diversidade, e não como inferioridade. Acreditamos que esse entendimento deva estar ligado à visão evolucionista do autor. Essa variação cultural ocorreria devido à complexidade de organização social, de modo que sempre há variadas necessidades e modos diferentes de dar respostas e resoluções aos entraves impostos pela vida. Essas resoluções, por sua vez, tendem a ser uma expressão artística, e a pluralidade, por conseguinte, é vista como benéfica socialmente – jamais com nuances de inferioridade.

O desencadeamento do pensamento de Pedro Figari nos leva ao nosso segundo ponto de proposição social por ele elaborada. O autor afirmou que, quanto mais variado e complexo forem os fatores a intervirem no processo progressivo do homem, mais rápido a sua modificação ocorre. E escreve: *“Todos los procesos progresivos son tanto más rápidos y diferenciados cuanto más complejos y variados son los factores que en*

---

<sup>184</sup> Pois, para Figari, existem diferenças inegáveis de complexidade entre as sociedades e suas formas de organização política, legislativa e administrativa, de acordo com sua formação geográfica e histórica.

*ellos intervienen*”<sup>185</sup>. A pluralidade cultural seria, logo, um elemento de contribuição evolutiva, visto que, quanto maior a quantidade de fatores que intervêm, mais diferentes e rápidos são os impulsos de modificação na sociedade. A interação em rede entre as mais diversas culturas e comunidades, portanto, auxiliariam uma progressão evolutiva benéfica, destituídas de condicionantes preconceituosas e hierárquicas de níveis inferiores e superiores.

Esse pronto de reflexão é interligado com seu contexto de vivência. O Uruguai foi ambiente de grande fluxo migratório, a população estrangeira chegou a níveis muito altos. Um, em cada três indivíduos que habitavam o país, era estrangeiro. Na capital Montevideu, mais da metade dos comerciários e artesãos eram estrangeiros.<sup>186</sup> Devemos incluir nessa narrativa de pluralidade cultural a população afrouruguaia, que Pedro Figari destacou em todas as suas produções. O autor foi um dos poucos, à época, a centrar parte de seu trabalho nos descendentes do continente africano e incluí-los como peça do quebra-cabeça cultural uruguaio. Figari, em um de seus contos, agrega ainda outro fator cultural interessante: a existência de descendente de orientais na campanha, chamados de maneira ordinária de *turcos*. Em seu conto “Sadi Ballah”<sup>187</sup> (1951), o autor conta sobre uma comunidade de comerciantes que atuavam no interior do país. Os representa, assim, como parte integrante da comunidade territorial e também em tom de denúncia:

pues no sólo era este un turco más que desaparecía, sino que por tener varios acreedores el hecho asumía gravedad y causaba trastornos. Más de un fes cambió de posiciones en aquellos días, en aquellas cabezas alborotadas cargadas de cifras y de rulos.

Para prevenir el escándalo, el escándalo racial, las autoridades departamentales hacían lo posible por dar con el paradero del mercero ambulante, el de la osamenta más bien, pues ya no podía caber duda

---

<sup>185</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideo: Colección de Clásicos Uruguayos, 1960a. p. 19.

<sup>186</sup> Informações relativas ao censo de 1860 mencionados em ODDONE, op. cit., p. 158-227.

Para maiores informações sobre os dados ver: HENTSCHE, Jens R. *Philosophical Polemics, School Reform and Nation-Building in Uruguay, 1868-1915*. Baden-Baden. Nomos, 2016.

<sup>187</sup> De maneira geral, a narrativa versa sobre um estancieiro que mata um *turco*, Sadi Ballah. O estancieiro acredita que não será punido legalmente, pois o policial se passa por amigo. Ao chegar à capital e confessar o crime, (que não é único na região, pois, ao longo do conto, Figari deixa subentendido que muitos *turcos* *somem* na campanha) é informado que irá preso e, ao ser preso, o estancieiro fala que é cristão e acreditava que todos ali também fossem, como se Sadi pudessem morrer apenas por ser um *turco* não cristão. Observamos, assim, a aberta crítica de Figari, não somente ao descaso com os imigrantes no interior (pois a morte de Sadi é investigada somente porque ele devia empréstimos), mas também à religião e à impunidade do interior do campo.

de que Ballah se hallaba descansando en algún bañado o en cualquier zanjón<sup>188</sup>.

A profusão cultural do Uruguai seria uma vantagem evolutiva, pois a diversidade auxiliaria as produções de múltiplas soluções às necessidades que se apresentassem na vida social do país. Tal premissa também se baseava em uma teoria em voga na época, para a qual o progresso ocorreria na passagem de uma estrutura homogênea para uma estrutura heterogênea<sup>189</sup>.

Encontramos ecos da adaptação spenceriana sobre o conceito de evolução<sup>190</sup> nas entrelinhas de Pedro Figari. Em 1852, Herbert Spencer publicou o artigo *The development hypothesis*, que baseava-se na lei do desenvolvimento embrionário (epigénese) de Von Baer, na qual o cientista aborda como o embrião se desenvolve de uma homogeneidade primordial para um estado terminal de heterogeneidade, devido à diferenciação progressiva. Spencer aplicou essa lei geral do desenvolvimento epigenético em todos os níveis de realidade, transformando essa teoria em uma filosofia universal: “A lei da evolução da homogeneidade simples, indefinida e incoerente para heterogeneidade complexa e coerente”<sup>191</sup>. Mais explícita ainda mostrou-se a aplicação da lei geral utilizada por Spencer em seu livro *Do Progresso sua lei e sua causa* (1857), no qual o autor afirma:

Esta lei do progresso orgânico é a lei de todo progresso; quer se trate das transformações da terra, do desenvolvimento da vida à sua superfície ou do desenvolvimento das instituições políticas, da indústria, do comércio, da língua, da literatura, da ciência, da arte, dá-se sempre da mesma evolução do simples para o complexo, mediante sucessivas diferenciações. Desde as mais remotas transformações cósmicas, de que ainda existem sinais, até os mais recentes resultados da civilização, vê-se que o progresso consiste essencialmente na passagem do homogêneo para o heterogêneo<sup>192</sup>.

Desse modo, podemos ver um paralelo entre a vantagem da heterogeneidade social que defendeu Figari, com respaldo em uma filosofia universal difundida a partir do pensamento de Spencer. Mostramos, assim, que Pedro Figari tinha conhecimento sobre as publicações de Herbert Spencer e que compreendia sua teoria. Contudo,

---

<sup>188</sup> FIGARI, Pedro. *Cuentos* (ilustrados por el autor). Montevideú: Ediciones Fábula, 1951. p. 51.

<sup>189</sup> SPENCER, Herbert. *Do progresso – Sua lei e sua Causa*. Lisboa: Inquerito, 2002

<sup>190</sup> Charles Darwin evitou o uso da palavra evolução por muito tempo, pois o conceito era amplamente utilizado pelos embriologistas durante o século XVIII, se referindo a um sentido epigenético ou preformacionista. Ver: PEREIRA, Ana Leonor. *Darwin em Portugal [1865-1914]* filosofia. História. Engenharia Social. Coimbra: Livraria Almedina, 2001.

<sup>191</sup> Ibid., p.48.

<sup>192</sup> SPENCER, Herbert. *Do progresso – Sua lei e sua Causa*. Lisboa: Inquerito, 2002. p.15.

gostaríamos de afirmar o caráter de fagocitose aplicado a sua leitura. Figari fez uso de alguns elementos da teoria de Spencer para desenvolver sua própria argumentação. O uso que o autor fez da teoria spenceriana emergiu como lance<sup>193</sup>. Ou seja, inseriu uma nova percepção dos conceitos dentro de um debate já institucionalizado e conhecido pelos intelectuais do período. Dessa forma, seu ato de fala tentou atuar modificando o conceito estabelecido hegemonicamente nas redes de discurso do período<sup>194</sup>. Isto, por sua vez, caracteriza mais um ponto de fortalecimento de nossa tese, ao afirmar o desenvolvimento de um ideário original na produção de Figari. Para autor uruguaio, dar soluções às necessidades com consciência formaria a ação artística. Logo, a necessidade seria um dos fatores que desencadeariam o constante progresso/evolução, o que seria um elemento fundamental da Arte – “*ése es el arte en su faz fundamental*”<sup>195</sup>.

Inserido na relação entre Arte e evolução, o intelectual usou como argumento colaborativo à sua explicação a ideia spenceriana de que não haveria uma linha limítrofe definida que separasse as atividades instintivas e as da consciência. Ambas seriam, portanto, intrínsecas à psique humana<sup>196</sup>.

Devemos ressaltar que Pedro Figari, constantemente, foi elogioso à razão. Contudo, afirmou haver zonas cinza em que os atos conscientes, inconscientes e subconscientes se mesclariam<sup>197</sup>. Essa colocação deixou exposto que Pedro Figari não era filiado a uma corrente ortodoxa de pensamento filosófico. Para ele, existiriam várias nuances de compreensão da humanidade que poderiam se interconectar<sup>198</sup>. Nesse sentido, nosso trabalho concorda com Arturo Ardao, quando este escreve:

el libro es, por encima de todo, un ensayo de lo que ha venido a constituir la moderna antropología filosófica. [...] El libro responde de ese modo, cabalmente, a una de las mayores preocupaciones filosóficas de nuestro tiempo, aquella que apunta a la investigación y reflexión sobre el hombre y la cultura<sup>199</sup>.

---

<sup>193</sup> O “lance” remete à análise metodológica de John Pocock (2003). Nela, o lance é observado como o ato de um determinado autor intervir objetivamente no contexto de debate intelectual, inserindo uma inovação dentro do contexto corrente de enunciados estabelecidos intencionalmente.

<sup>194</sup> Debate aprofundado no texto: POCOOCK, op. cit.

<sup>195</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevidéo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 20.

<sup>196</sup> Conforme: SPENCER, Herbert. *Principios de Psicología*. Madrid: Espanã Moderna, 1917.

<sup>197</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevidéo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 21.

<sup>198</sup> As argumentações de Pedro Figari sobre a psique humana e as zonas cinzas de ação mental serão abordadas com mais afinco durante o quarto capítulo deste trabalho, que se debruça especificamente no segundo tomo do autor, intitulado *Estética*.

<sup>199</sup> ARTURO, Ardao. In: FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevidéo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960. p. VII.

A partir do apresentado, compreendemos que, na teoria de Figari, o ser humano administrou seus recursos de modo diversificado ao longo da história. Todas as expressões de Arte feitas pela humanidade ao longo do tempo foram, essencialmente, respostas às suas necessidades em diferentes graus de evolução. Sobre tal aspecto, o autor escreveu "*No hay diferencias fundamentales: son simplemente grados en la evolución [...] es infundado negar la identidad esencial que existe entre las manifestaciones más primitivas del arte humano y las más estupendas del poliforme arte moderno*"<sup>200</sup>.

Identificamos que Figari buscou uma essência da Arte atrelada, inseparavelmente, da evolução, na qual a consciência de ação e a busca por solucionar necessidades é o eã desde o mais arcaico ao mais moderno. Sendo assim, *evolução* e *progreso* são linhas condutoras de grande parte de sua argumentação. Devemos nos recordar que, ao longo da segunda metade do século XIX e do início do século XX, os conceitos de progresso e evolução foram mobilizados de diferentes modos por uma pluralidade de autores<sup>201</sup>.

Encontramos na explicação de Pedro Figari um uso desses conceitos atrelados à Arte. Esse é um dos pontos de inovação do autor dentro de sua teoria. Notamos que, ao incentivar a Arte (em sua concepção do conceito), o autor promove uma proposição nacional de progresso, visto que toda a ação humana consciente para satisfazer uma necessidade pode ser compreendida como ação artística. Desse modo, seus pensamentos expostos em *A.E.I.* foram explorados para além de meras conexões biologizantes, sociais ou artísticas, se demonstrando como um projeto de progresso.

Devemos, ainda, deixar explícita a linha de raciocínio que se desdobrou das conexões feitas por Pedro Figari sobre esses temas. Em suma, a Arte seria uma ferramenta na evolução; ela ocorre na interação consciente do ser humano com seu meio para melhor satisfazer uma necessidade. A necessidade, por sua vez, muda de acordo com a complexidade do arranjo social no tempo, que, progressivamente, se modifica do homogêneo para o heterogêneo.

Pedro Figari explicitou, ademais, uma relação entre recursos específicos e necessidades. Ou seja, a necessidade estaria ligada ao espaço que se ocupa, ao território geográfico que se ocupa. A relação de recurso e necessidade seria, portanto, constante e

---

<sup>200</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideú: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 23.

<sup>201</sup> Expusemos essas questões ao longo do segundo capítulo de nossa tese.

cambiante, como o autor expressa: “*es cierto que cada nuevo recurso, como cada conquista de conocimiento, determinan, a su vez, nuevas necesidades*”<sup>202</sup>. Para ele, deveria se recorrer a uma “índole positiva”<sup>203</sup>, para melhor adaptar os recursos disponíveis no meio e para solucionar uma necessidade.

Identificamos nessa relação o eco latente da teoria evolucionista, no que concerne à adaptação, à seleção natural e à relação com o meio ambiente. Mostra-se, aqui, mais uma relação importante de fundamentação teórica de Figari, e sua relação com Darwin e Spencer. Podemos observar nos trechos abaixo concepções paralelas:

A natureza, se me permitem personificar com este nome a conservação natural ou a persistência do mais apto, não se ocupa de modo algum das aparências, a não ser que a aparência tenha qualquer utilidade para os seres vivos<sup>204</sup>.

Pode dizer-se, metaforicamente, que a seleção natural procura, a cada instante e em todo mundo, as variações mais ligeiras; repele as que são nocivas, conserva e acumula as que são úteis; trabalha em silêncio, insensivelmente, por toda a parte e sempre, desde que a ocasião se apresente para melhorar todos os seres organizados relativamente às suas condições de existência orgânicas e inorgânicas<sup>205</sup>.

[...]

Quando estudamos os numerosos pequenos pontos de diferença que existem entre as espécies e que, na nossa ignorância, nos parece insignificantes, não devemos esquecer que o clima, a alimentação etc. têm, sem dúvida, produzido alguns efeitos diretos. É necessário não esquecer tampouco que, em virtude das leis de correlação, quando uma parte varia e a seleção natural acumula variações, se originam, por vezes, outras modificações de maneira mais inesperada<sup>206</sup>.

[...] os indivíduos mais aptos, entre os que sobrevivem, supondo que se produzem neles variações numa direção proveitosa, tendem a multiplicar-se em maior número que os indivíduos menos aptos<sup>207</sup>.

A vinculação que se fez dos termos sobrevivência do mais apto e seleção natural foi algo comum. Não obstante, elas fizeram parte de teorias a princípio distintas que, progressivamente, se entrosaram – respectivamente, darwinismo e evolucionismo

---

<sup>202</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 52.

<sup>203</sup> Os termos "índole positiva", "ação positiva" e "caráter positivo", utilizados por Pedro Figari ao longo de seu livro, significam o empenho em adaptar da melhor maneira possível cada ato a seu fim natural.

<sup>204</sup> DARWIN, op. cit., p. 91.

<sup>205</sup> Ibid., p. 92.

<sup>206</sup> Ibid., p. 94.

<sup>207</sup> Ibid., p. 95.

spenceriano<sup>208</sup>. O enlace dos termos ocorreu de maneira bastante fluída ao longo dos anos. Estes foram relacionados com mais veemência no texto de Spencer, *Principles of Biology* (1864-1867), no qual o autor escreveu que a sobrevivência do mais apto é o mesmo que Darwin chama de seleção natural. Sendo assim, a evolução orgânica foi alicerçada em dois âmbitos simultâneos à adaptação (relação do organismo com o seu meio diretamente) e à seleção natural (processo entre o organismo e seu ambiente mediante a interação contínua das espécies como um todo e o ambiente)<sup>209</sup>. Nesse paralelo, o humano, inserido em uma comunidade culturalmente plural, com diversas influências, iria melhor adaptar o uso das artes em seu meio geográfico, possuindo maiores chances de prosperar.

A temática evolutiva foi amplamente abordada por Figari ao longo de seu livro de poemas. Em muitos, há uma espécie de ode ao processo secular da adaptação e da seleção natural. Sendo assim, a deliberação teórica que germina em seu livro *Arte* continua presente em suas demais produções escritas. Podemos observar isto, respectivamente, nos poemas *Cosmos*<sup>210</sup> (1927) e *Colaboración*<sup>211</sup> (1927):

Es nuestra ascendencia la que asumió en la base la tarea de conocer y dominar, ardua y fecunda tarea de titanes y optimates, que preciso es continuar.

[...]

quiero ser también yo comprensivo y grato; y factor de selección;

[...]

En este remo fantástico y real; mirífico y macabro; global; en los despojos de las viejas hecatombes nos afirmamos y vivimos. Son los muertos que nos dieron su vida, y nos dan sus huesos y cenizas, para que hagamos lo propio con nuestra descendencia. En ese lento masticar paciente y tenaz, y fecundo, que asoma en todos los rincones del máximo palacio: el mundo.<sup>212</sup>

Articulaciones cual somos en la dinámica cósmica, donde se engendra, se trasmuta y se perpetúa el bien sumo; Ser, y también se dignifica por inexorable ley: la Selección natural, como las plantas, las aves, las abejas y las entidades más diminutas, todos somos artesanos, y copartícipes, en el regazo común. Cada cual, según su entraña y su

---

<sup>208</sup> A teoria evolutiva de Herbert Spencer é datada da publicação de 1852, *The Theory of Evolution*, onde o autor defende a evolutividade a partir da mônada e sua progressiva heterogeneidade, usando como base dessa afirmação o desenvolvimento embriológico. Por outro lado, Charles Darwin expõe uma adaptação constante entre os organismos e seu ambiente, apresentando, assim, uma nova lógica evolucionária, no ano de 1859.

Ver: PEREIRA, op. cit.

<sup>209</sup> Ibid.

<sup>210</sup> Poema registrado pelo autor em 1927, que integra a primeira divisão do livro de poesias *El Arquitecto* de Pedro Figari na seção chamada: *El Mundo y El Hombre*.

<sup>211</sup> Poema datado em agosto de 1927, que integra a primeira divisão do livro de poesias *El Arquitecto* de Pedro Figari na seção chamada: *El Mundo y El Hombre*.

<sup>212</sup> FIGARI, Pedro. *El Arquitecto*. Paris: Le Livre Libre, 1928. p.16; 17; 18.



estructura, hace su aporte, que es su obra, y concurrimos así al soberano festín de la natura; todos ahí: los buenos, a cooperar; los malos, a ensombrecer.<sup>213</sup>

Os poemas acima citados são um pequeno fragmento da imensa quantidade de citações e referências acerca da evolução e da seleção natural contida nos poemas do autor. Além disso, podemos ler, em sua poética, críticas aos desdobramentos da dinâmica social autoritária e racista que ocorreu ao longo dos séculos na humanidade. Pode se ver tal elemento em seus poemas *Evolución Humana*<sup>214</sup> (1927) e *Autoridad*<sup>215</sup> (1927), respectivamente:

Vino el sombrío, morboso maldito, y, al abrirse el ingenio al recurso, se incubo opresor, y se insinuó en la especie de tantas maneras y tan encubierto, que el hermano, aturdido, no atinó en tiempo a extirpar; y así es que aun hoy en el auge científico, de eclosión industrial, doquiera emerge funesto, y hace indigno el humano linaje, y mentido el dominio racial<sup>216</sup>.

[...]

Hijo de aquellos optimates luchadores, reivindico mi dignidad de hombre., y, soberano en mí conciencia, exijo para mi alcurnia todos los honores, anheloso de verdad, de equidad y de eficiencia. Cuanto pueda, quiero ser constructivo, en franca oposición a los demoleedores r a los opresivos; a los insensibles; a los insociables; a los felones<sup>217</sup>.

Evidenciamos, novamente, como os trabalhos do autor se integraram de forma constante. Isso corrobora com a nossa tese, que afirma que, para além de uma teoria original desenvolvida em diálogo com autores do círculo europeu de debate científico, Figari desenvolveu uma grande exposição teórica de sua obra em outros suportes.

Com a premissa anteriormente comentada, percebemos a relevância que Figari concedeu ao tempo e ao espaço específico das ações *artísticas* do homem. Ou seja, seus passos evolutivos ao longo da história da humanidade. A partir dessa compreensão, observamos que Figari valorizou a importância de cada adaptação que o humano fez do recurso que foi utilizado. Isso permitiu um entendimento das produções humanas em seu contexto específico, e não as vendo como algo obsoleto e desvalorizado

---

<sup>213</sup> Ibid., p. 35.

<sup>214</sup> Poema escrito em 15 de setembro de 1927, que integra a primeira divisão do livro de poesias *El Arquitecto* de Pedro Figari na seção chamada: *El Mundo y El Hombre*.

<sup>215</sup> Poema registrado em julho de 1927, que integra a primeira divisão do livro de poesias *El Arquitecto* de Pedro Figari na sessão chamada: *El Mundo y El Hombre*

<sup>216</sup> Ibid., p. 28.

<sup>217</sup> Ibid., p. 39.

progressivamente. Sendo assim, veríamos os passos evolutivos da sociedade em sua produção de Arte.

Esse pensamento do autor desdobrou outro fator importante em sua escrita: não louvar o passado e repeti-lo, mas reconhecê-lo como importante dentro do construto de humanidade e sociedade. Conhecimentos do passado, portanto, deveriam ser compreendidos como bases de condução ao progresso.

Cierto que los avances progresivos del arte operan transformaciones asombrosas, mas no por eso debemos desconocer la importancia, no ya la calidad artística de los pasos iniciales, por tímidos que sean, pues que constituyen la antecendencia, el basamento, la causa misma de nuestros progresos<sup>218</sup>.

Logo, para o autor, o progresso se desencadeia constantemente, de modo que as artes<sup>219</sup> foram úteis justamente para que chegássemos ao que somos hoje, enquanto sociedade. Todas as conquistas, outrossim, repousam em conhecimentos anteriores, numa constante sequência – e até mesmo os erros cometidos contribuiriam para a evolução. A Arte, portanto, sempre evolui, pois o homem sempre evolui: “*El arte ha evolucionado y sigue evolucionando como una consecuencia de la evolutividad del hombre, a quien acompaña incondicionalmente en todas las formas de su actividad*”<sup>220</sup>.

Figari afirma que a Arte teria seu caminho positivo de satisfazer às necessidades humanas, mas, com o tempo, se distanciou dessa finalidade. O autor busca, assim, um retorno a esse sentido positivo. Um exemplo de como a Arte se guiou para caminhos que não correspondiam ao seu fim natural seria a arquitetura. Na visão do intelectual uruguaio, por muito tempo se deu mais ênfase e investimento à produção de uma arquitetura religiosa<sup>221</sup> e fanática, em detrimento de uma arquitetura que auxiliasse a melhor existência da sociedade em geral. Para o autor, ocorreu o mesmo na música e na poesia.

Identificamos, com isso, uma crítica ao período que foi tido como o religioso ou metafísico dentro da visão dos Três Estados do positivismo geral, junto à concepção de que a arquitetura se manteve estática nesse mesmo período. Desse modo, encontramos elementos de estrutura organizacional positivista heterodoxa dentro das argumentações

---

<sup>218</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 54.

<sup>219</sup> Frisamos novamente que o uso do termo *arte* é usado dentro do entendimento de Pedro Figari, no qual o conceito abrange um imenso arco de ações humanas que utiliza a arte como ferramenta.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>221</sup> Pedro Figari, ao longo de seu livro, escreve constantes críticas ferrenhas à religião, considerando-a um entrave ao progresso social. Iremos abordar tais questões nos capítulos seguintes.

de Figari. Contudo, houve pontos evidentemente destoantes. Um deles foi o fato de Figari defender que a Arte deveria ser popularizada, difundida e entendida como uma ação humana para o progresso. Outro ponto foi o argumento sobre como a Arte foi utilizada para resolver as aspirações e desejos do homem. Isso não desencadeou uma compreensão de valor somente positivo, mas também negativo. Ao servir às vontades, às necessidades do humano, a Arte foi articulada para seu benefício, mas também para guerras, torturas e visões sobrenaturais. Tal pensamento é interessante, pois trata o progresso como um conceito imbuído de traços maléficos e benéficos, rompendo com a ideia do progresso apenas linear e positivo para a humanidade.

Desse modo, a Arte seria usada nas ações humanas de acordo com o interesse evolutivo da espécie, bem como de seu progresso, não havendo uma determinação de maldade e bondade na Arte em si. Ela seria utilizada, ademais, em muitos âmbitos polivalentes e, entre esses muitos espectros que guiam seu uso, existiriam as condições de sentimento (ou tradição) e de racionalidade.

Após apresentar a dilatação do conceito de Arte e sua relação com a evolução, o autor escreve sobre a inclinação do uso dessa ferramenta, oscilando entre os conceitos de tradicional/sentimental e racional. Esses dois seguimentos seriam norteadores das ações da humanidade e essas condições evolutivas duplas são apresentadas da seguinte maneira, nas palavras do autor:

El arte no puede ir contra el hombre, dado que es obra de sí mismo, de su inteligencia. Al contrario, lo acompaña con toda sumisión, tanto para cultivar sus relaciones con la tradición – que es su propia estructura- cuanto para rectificarse por el conocimiento La evolución *se* opera, pues, de un modo necesario *sobre el fondo tradicional*, a la vez que ese fondo se va rectificando constantemente.

Si se estudia la marcha de la actividad general em todas las épocas y en todos los pueblos, se verá que hay substancialmente dos líneas fundamentales, prominentes, como guías reguladoras: *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. La orientación sentimental resulta pasiva, por cuanto se apoya fundamentalmente em *los* prestigios del pasado, que magnifica como *lo* mejor, en tanto que la otra, *la* orientación racional como manifestación investigatoria, es combativa, por cuanto intenta ampliar *los* dominios del conocimiento, libre de reatos y prejuicios. En el orden evolutivo ocupa un puesto de precedencia la primera, dado que las manifestaciones sentimentales han debido anteceder necesariamente a las intelectivas. Es precisamente sobre ese fondo acumulado por la tradición, que se evoluciona y se mejora la condición del hombre y de la especie. La necesidad natural de

evolucionar ha ído acentuando invariablemente las formas racionales de acción, como más fecundas y promisoras, y es así que podemos ver hoy día ya, cada vez más vigoroso el espíritu de investigación, cada vez más triunfal la aspiración al conocimiento. [...] Al estudiar la evolución artística, veremos que el esfuerzo se encarrila en las dos vías cardinales a que nos hemos referido: *la sentimental y la racional*. La primera se caracteriza por la supersticiosidad y la religiosidad, - formas típicamente sentimentales, que se las ve guiar el esfuerzo tanto más fundamentalmente cuanto más nos internemos en los tiempos pasados-, y la segunda. Por la investigación, en el sentido del conocimiento. A ésta, o sea la racional, se la ve destacarse tanto más cuanto más avanzamos hacia nuestros días<sup>222</sup>.

Identificamos que, utilizando Darwin, Spencer e Haeckel como crítica e afirmação de seu ideário, o autor desenvolveu a teoria de que a Arte, atrelada indubitavelmente à evolução, tem relação com as condições geográficas e históricas do ambiente. Haveria, portanto, vários graus em seu uso ao longo do tempo e do ambiente, existindo uma característica comum: sua aplicação para o progresso evolutivo. Como fator auxiliar a esse processo, a diversidade da comunidade concederia maiores possibilidades de resoluções às necessidades evolutivas. O autor mobilizou o discurso cientificista da complexidade desenvolvida do homogêneo para o heterogêneo de modo singular. Outrossim, o fator de interferência das disponibilidades do meio e da adaptação humana que utiliza a Arte foi mais um modo de compreender a relação entre Arte e evolução, pois, ao longo de sua história, a humanidade usou os recursos que dispunha da melhor maneira que poderia. Formam-se, assim, degraus de complexidade de constante transformação, e não um modelo de repetição para as gerações sucessoras. A Arte evolutiva, vista como ferramenta polivalente, oscila, portanto, entre os usos racionais e tradicionais, de acordo com as inclinações dos indivíduos.

A partir da identificação desses dois pontos cardiais de ação da humanidade, o autor se dedicou a explicar como estava arraigada a ideia tradicional/sentimental no ser humano em suas ações e crenças, escrutinando os motivos dessa inclinação.

### **3.2 Origens e ecos da tradição**

Após trabalhar com o conceito e classificações de Arte, e como ela foi utilizada pelo ser humano ao longo de sua evolução, Pedro Figari aborda quais foram os aspectos humanos que influenciaram na ação de um conhecimento racional, e quais influenciaram ações ligadas a aspectos tradicionais, sentimentais e emocionais. Tal

---

<sup>222</sup> Ibid., p. 60-61.

concatenação de ideias demonstra, novamente, a amplitude de sua teoria. Sua argumentação não se limitou apenas à investigação do conceito de Arte, mas analisou o humano em sociedade e suas ações no tempo. Diante disso, ao longo desta seção, iremos abordar os elementos que o autor identificou como tradicionais e como eles formaram empecilhos para o uso da Arte evolutiva em sua utilização racionalizada.

Para o intelectual e artista, o medo da morte inclinaria o humano a ligar-se à tradição, ao sentimento. Esse mesmo medo direcionaria o indivíduo à religião. As crenças religiosas foram, portanto, um fator arduamente criticado por Figari. Para o autor, é instintivo temer a morte, pois possuímos amor à vida. Essas duas características seriam parte do instinto vital. Porém, o horror à morte e sua negação – ao imaginarmos a pós-morte com existência da alma – direcionaria certa psicose desreguladora:

por más que todo en la naturaleza nos esté diciendo que la muerte es la terminación de la vida. Pasar de tan ilustre linaje a la condición de simple organismo terreno y mortal, emparentado con los demás que hemos considerado hasta aquí como radicalmente distintos e inferiores, es colocar al hombre en la triste condición de un dios caído<sup>223</sup>.

Pensar a morte finita é comparar o homem com todos os outros organismos existentes ao seu redor, que têm o mesmo fim. O que perturba a humanidade é colocar-se nesse local de Deus caído, onde nos igualamos e abrimos mão de uma predisposição quimérica de eternidade e superioridade. Para Figari, o humano seria o único em meio à natureza a buscar a imortalidade. Nesse quesito, se manifesta também seu egoísmo. Seria antinatural o homem se rebelar a um destino natural e criar uma alteração imaginária do equilíbrio biológico, ao se pensar imortal de alguma maneira. Para o autor, ademais, as religiões teriam em comum a ilusória existência pós-terrena, e fortaleceriam o sentimento individual do medo da morte. Desse modo, a religião seria um componente indissociavelmente ligado à tradição, o que nos mostra um lado abertamente ateu do autor.

Nesse contexto, devemos pensar as modificações políticas do Uruguai. As questões de afirmação política de um Estado laico estavam em debate<sup>224</sup>. Elas compuseram o espaço de experiência de Pedro Figari e reverberam em sua teoria anticlerical. O processo de laicização do Estado uruguaio foi longo e obteve seu ápice

---

<sup>223</sup> Ibid., p. 63.

<sup>224</sup> Como abordamos anteriormente, o período se refere especificamente aos interim de tempo dos dois mandatos presidenciais do governo José Batlle y Ordoñez.

legislativo durando o governo Batlle<sup>225</sup>. Contudo, as movimentações políticas e populares anticlericais eram recorrentes desde a segunda metade do século XX<sup>226</sup>. Em 1892, cerca de quinze mil pessoas foram às ruas defender o Estado laico, demonstrando a ampla adesão popular a esse movimento.<sup>227</sup> Gostaríamos de destacar que, em torno do período de desenvolvimento de *A.E.I.*, medidas legislativas de secularização do Estado ocorreram, tais como: em 1906, foram retiradas as imagens religiosas dos ambientes hospitalares; em 1907, retiradas as referências acerca de Deus e dos evangélicos nos juramentos dos legisladores e chefes do poder executivo; em 1909, há a universalização da educação pública gratuita e laica, com a proibição e a criminalização do ensino religioso nas escolas públicas; e, em 1911, a exclusão de referências religiosas nos ritos e no código militar<sup>228</sup>.

O apoio às modificações modernizantes do período Batlle são expostas abertamente por Pedro Figari em parte de seus artigos, compilados no livro *El momento político* (1911), no qual podemos ler, respectivamente, em *Causas que agravan los vicios de nuestro régimen*<sup>229</sup> (1910), *Coparticipación*<sup>230</sup> (1910) e em *La promesa de Batlle*<sup>231</sup> (1911):

Nadie puede negar, que Batlle ha sido uno de nuestros mejores gobernantes y aun así, su candidatura promueve resistencias violentas en momentos en que el país está gozando de una prosperidad nunca vista, ele la misma prosperidad que en buena parte se le debe<sup>232</sup>.

[...]

Se dice que el odio a Batlle – un torbellino de odios – es lo único que motiva esta oposición a su candidatura. Por mi parte, creo que esto es lo a parente. La realidad no es ésa. Se resiste al candidato porque tiene que despertar resistencias todo hombre de ideas definidas, de

---

<sup>225</sup> Ver em: BARRAN, José Pedro. *Iglesia Católica y burguesía en el Uruguay de la modernización (1860-1900)* Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1988. Ver também: CAETANO, Gerardo; GEYMONAT, Roger. *La secularización uruguaya (1859-1919)* Montevideo: Taurus. 1997.

<sup>226</sup> Entre as mobilizações populares, havia, por exemplo, o Banquete da Promiscuidade, no qual havia convocação pública para realização de churrasco ao redor da catedral de Montevideo ao longo do dia do feriado católico chamado Sexta-feira Santa.

Ver em: DA COSTA, Néstor. A situação religiosa no Uruguai. In: A. Oro; C. Steil (Orgs.). *Globalização e religião*. Petrópolis: Vozes, 1997.

<sup>227</sup> Ver em: BARRAN, op. cit.

<sup>228</sup> Durante a sequência dos anos seguintes, outras medidas no mesmo sentido foram implementadas – mencionamos parte delas ao longo de nosso segundo capítulo. Ver mais em: GUIGOU, Nicolás. *Religião e Política no Uruguai*. In: A. P. ORO (org.). *Religião e Política no Cone Sul*: Argentina, Brasil e Uruguai São Paulo: Attar Editorial, 2011.

<sup>229</sup> Publicado originalmente em 30 de dezembro de 1910 no periódico *La Razón*.

<sup>230</sup> Publicado originalmente em 31 de dezembro de 1910 no periódico *La Razón*.

<sup>231</sup> Publicado originalmente em 03 de janeiro de 1911 no periódico *La Razón*.

<sup>232</sup> FIGARI, Pedro. *El Momento Político 1910-1911*. Montevideo: O. M. Bertani, 1911. p. 33.

convicciones propias, y se ponen a contribución las pasiones populares, para servir a esas resistencias<sup>233</sup>.

[...]

No hay más que abrir los ojos para ver que la promesa del candidato es una nobilísima y rara prueba, inequívoca, de republicanismo que lo honra tanto a él, cuánto debe confundir a los que no han sabido comprenderla<sup>234</sup>.

Ao longo de diversos artigos avaliando as ações políticas do período, o autor escreveu suas simpatias pelas ideias de Batlle<sup>235</sup>, afirmando, assim, a conformidade com o direcionamento do chamado *Batllismo*<sup>236</sup> da época. Identificamos, desse modo, a relação entre o espaço de experiência de Figari e as suas referências teóricas europeias, sobrepostas no desenvolvimento de sua teoria original.

Para fazer eco a sua argumentação, crítica à tradição, Pedro Figari dialogou novamente com Haeckel, como podemos notar no livro *Los enigmas del universo* (1899):

Dónde se encuentra ese más allá y en qué consistirá el esplendor de esa vida eterna, he aquí lo que ninguna "revelación" nos ha dicho todavía. Mientras el "Cielo" era para el hombre una bóveda azul extendida sobre el disco terrestre y alumbrada por la luz de vanos millares de estrellas, la fantasía humana podía en rigor representarse allá arriba, en aquella sala celeste, el festín de los dioses olímpicos o la alegre mesa de los habitantes de Walhalla. Pero ahora todas esas divinidades y las "almas inmortales" sentadas con ellas a la mesa se encuentran en el caso manifiesto de falta de alojamiento descinto por D. Strauss; pues hoy sabemos, gracias a la astrofísica, que el espacio está lleno de éter irrespirable, y que los millones de cuerpos celestes se mueven en él con arreglo a "leyes de bronce", eternas, sin tregua, y en todos sentidos, sometidos todos al eterno gran ritmo de la aparición y la desaparición<sup>237</sup>.

Ao observarmos o trecho supracitado, identificamos que ambos os autores “esvaziam os salões do paraíso”, ao afirmar que os conhecimentos científicos desalojaram mitologias e religiões. Sendo assim, para o autor, a ciência colocou a religião em suspensão, desarticulando o que Figari chama de lendas tradicionais e fantásticas criadas pela religião.

---

<sup>233</sup> Ibid. p. 34.

<sup>234</sup> Ibid., p. 42.

<sup>235</sup> Há poucas pesquisas que averiguam a relação entre Pedro Figari e José Batlle y Ordóñez; no entanto, Gerardo Caetano observa que Figari parece ter apoiado a presidência de Batlle e, posteriormente, se distanciado, devido a divergências relacionadas ao *Plan General de Reorganización de la Enseñanza Industrial*, apresentado por Figari em 1917. De modo resumido, Batlle apoiava um academicismo rígido e Pedro Figari, por sua vez, uma perspectiva de desenvolvimento constante.

<sup>236</sup> GERARDO, Caetano. *La Republica Batllista*. Ciudadania, republicanismo y liberalismo en Uruguay. Vol. 1. Montevideo: Banda Oriental, 2011.

<sup>237</sup> E. HAECKEL, op. cit., p.147.

Em suma, a religião tem como um de seus fatores o medo da morte. Ao tomarmos isso como verdade, o que Figari explica não haver por que temer a morte. Sendo assim, não existiriam motivos medulares para os pensamentos religiosos (tradicionais/sentimentais). O autor, com isso, teve a intenção de explicitar que a morte deveria ser analisada como um esquema científico, como curso natural dos organismos vivos. Ao entender isso, o ser humano aceitaria e reconquistaria um pretensão equilíbrio de igualdade existencial com os demais organismos orgânicos.

Porém, para o intelectual, não foi apenas o medo da morte que fez o homem se ligar à religião, como também os seus sentimentos egocêntricos e geocêntricos. Tais características fariam o humano pensar-se como uma exceção frente aos demais animais. Em decorrência disso, houve a necessidade da criação de uma entidade, algo ou alguém que pensasse no ser humano além dele mesmo (os deuses), gerando uma hipótese egocêntrica. O egocentrismo primitivo seria a raiz da superstição. Logo, de acordo autor, a religião seria uma sistematização da superstição. Em consonância com o pensamento de Max-Muller, em *Origen y desarrollo de la religión* (1873), Figari afirmou que o humano, em todos os períodos, criou algo para ser devoto, para além de sua realidade objetiva. Assim, foi devoto de amuletos e símbolos que se relacionavam a superstições e à religião. A ciência, ao evoluir, por sua feita, dissiparia os deuses, desencadeando, assim, a necessidade de sistematização da superstição, tornando-a religião. Pois, se afirma cada vez mais o dogma, à medida que a cultura se informa cientificamente.

O egocentrismo primitivo iludiria o humano com a concepção de ele ser uma exceção no reino animal. Contudo, todos os animais temem a morte, expressando-se muitas vezes de maneira instintiva, como escreveu Élie Metchnikoff, em seu livro *Études sur la nature humaine* (1904), com o qual o autor uruguaio concorda. Figari passa, então, a manifestar aproximações e distâncias entre características humanas e dos demais animais, com o intuito de mitigar discrepantes diferenciações. Ao associar o humano a sua condição orgânica dentro do ecossistema terrestre, reforçou a compreensão de que a vida pós-terrena era absurda. Como reforço de sua argumentação, o uruguaio cita Haeckel<sup>238</sup>, pois o autor alemão afirma que os animais vertebrados, pássaros e mamíferos esboçam virtudes sociais, como amizade, sacrifício e fidelidade. O autor conjugou estas ideias e as de Charles Darwin<sup>239</sup> como reforço de sua arguição,

---

<sup>238</sup> E HAECKEL *El monismo*. Ed. F Granada v Cª, Trad. Enrique Díaz-Regt.

<sup>239</sup> DARWIN, op. cit.



ao escrever que todos os animais demonstravam espectros de razão em suas ações. Eles apresentariam, por conseguinte, apenas graus menores das mesmas modalidades de razão que o ser humano apresenta.

Ao que indica, Figari concordava com Haeckel, ao pensar que alguns invertebrados possuíam características bastante semelhantes às emoções humanas. Houve consenso entre ambos os autores sobre aproximações e diferenciações entre o homem e os *animais inferiores*<sup>240</sup>. Haeckel, em *O monismo*<sup>241</sup>, destrincha quatro grandes diferenças do homem para os demais animais inferiores. São elas: diferenciação mais desenvolvida da laringe (linguagem), o cérebro (alma), as extremidades e a postura ereta<sup>242</sup>. Contudo, o autor uruguaio afirmou que o único elemento que nos diferencia dos demais organismos vivos no mundo é o fato de termos consciência de nosso conhecimento.

Desse modo, defendemos que haja novamente, aqui, um aparato propositivo, no qual o autor afirma que: a consciência sobre o conhecimento é a característica mais humana existente. Mais que um diferenciador dos demais animais, é o atributo evolutivo do progresso social. A religião, o egoísmo primitivo e a ilusão de superioridade são, em contraponto, temas ligados ao atraso, à tradição (ao sentimento), associados por Pedro Figari ao desconhecimento e à ilusão. Ao buscar um possível desdobramento lógico do pensamento tradicional, o autor escreveu:

El centro y lo mejor de lo que existe, es lo perceptible; lo mejor del universo perceptible es mi planeta; lo mejor de mi planeta soy yo: luego, yo soy lo mejor que existe. Soy, pues, el objeto primordial de lo existente y, como no puedo atribuirme también la causa, se la atribuyo a una entidad antropomorfa, esto es, semejante a mí<sup>243</sup>.

O autor coseu a relação entre a religião/tradição, a quimérica excepcionalidade humana e o egocentrismo, criando um conjunto de malefícios que se desenovelavam da tradição. Entre as diversas características do pensamento tradicional que criavam entraves para a evolução da sociedade, podemos elencar a superstição, a religião e a passividade contemplativa do passado. Tais atributos seriam pertencentes à metafísica espiritual, e contra uma pretensa lei geral de regulação científica da natureza<sup>244</sup>. A religião/tradição propiciava a compreensão da morte como uma de farsa da natureza,

---

<sup>240</sup> Termo usado por Ernest Haeckel, Pedro Figari, Herbert Spencer e Charles Darwin.

<sup>241</sup> HAECKEL, Ernst. *O monismo*. Livraria Chardon. Porto. 2002.

<sup>242</sup> Ibid., p. 66.

<sup>243</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 85.

<sup>244</sup> Ver: ANASTASÍA, op. cit.

pois a alma seria imortal – essa premissa, por sua vez, era algo absurdo e antinatural para Figari. Os empecilhos ocasionados pela tradição eram factuais. Por exemplo, o humano, ao focar mais em sua existência pós-terrena que na existência terrena, teria deslocado suas ações e aspirações na sociedade para um segundo plano, em detrimento de sua existência etérea<sup>245</sup>.

Houve outro problema dentro das religiões para o autor: a existência de uma hierarquia entre elas. Caso o indivíduo não pertencesse à mesma religião que os demais, ele era tratado como um ateu – mesmo não o sendo – ou como um antiteísta. Sendo assim, existiria a separação e o preconceito com os indivíduos que não compartilhassem da mesma crença que a maioria ao seu redor. A partir disso, o autor defendeu o ateísmo explicitamente, e utilizou os termos “intolerância religiosa” como algo a ser extremamente criticado. O tratamento de descaso com as demais religiões foi descrita pelo autor em seu conto *Sadi Ballah*. Ao encontrar o corpo de Sadi coberto por corvos, o policial da narrativa se manifesta:

-Mirá qué amigos le has echao vos al turco, – dijo Fernández.  
-¡Y acaso es cristiano él pa tener otros! -contesto el angelito.  
[...]  
-Es que te olvidaste vos de embalsamarlo! -agrego Mateo Fernández.  
-Si no vale la pena, y hay que atender a los cuervos, - replicó Galveira, subrayando la gracia con su semblante seráfico<sup>246</sup>.

Identificamos um pêndulo de valorizações na teoria do autor, pois ele critica massivamente a religião católica, enquanto exalta as manifestações do candombe, que é uma manifestação cultural e musical vinculada à religião. Defendemos que isso se deve ao fato do candombe, para Figari, ser visto como uma manifestação cultural, enquanto a religião católica estava em palco e era combatida nas disputas políticas em torno de um Estado laico, como anteriormente mencionado.

Comprendemos, por extensão, que, para o autor, a tradição/o religioso traria ojeriza à racionalidade e reforçaria dogmas fantasmagóricos. Nesse viés, a religião tentaria suprimir o conhecimento científico. Ou seja, ela constantemente forcejaria erradicar a característica essencialmente humana: a consciência de seu conhecimento.

Seguindo com o pensamento do intelectual, a lógica de Deus é incoerente, não sendo benéfica à vida terrena. Isto porque as adversidades que o humano passa na vida terrena são vistas como boas para a alma, e todos os bens, prazeres e vantagens para o

---

<sup>245</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a.

<sup>246</sup> FIGARI, Pedro. *Cuentos* (ilustrados por el autor). Montevideo: Ediciones Fábula, 1951. p. 102.

corpo vistos como ruínas para a alma. Figari, em uma lógica própria, observa, como desdobramento de tal reflexão, os cristãos como masoquistas: “*Este mundo es un sitio de prueba y de penitencia, una gran penitenciaria en la que debemos vivir atribulados a redimir el pecado que allá en la noche de los siglos, cometió Adán*”<sup>247</sup>.

Como provas da impraticabilidade dos ensinamentos de Cristo, o autor afirmou que, em todos os séculos, eles não foram alcançados totalmente, nem mesmo pelo clero. Pedro Figari escreveu, assim, que haveria uma explicação instintiva para tal feito: o ser humano luta e se adapta para sobreviver, e esses instintos estavam atrelados ao egoísmo e à individualidade<sup>248</sup>, necessários na luta das espécies. A religião, nesse sentido, poderia ser entendida como antinatural<sup>249</sup>.

Ademais, continuando com o autor, o egoísmo<sup>250</sup> poderia ser educado para ser contido racionalmente, ainda que fosse impossível excluí-lo completamente. O egoísmo seria congênito a toda a organização vital e a própria igreja era um exemplo disso<sup>251</sup>. As resignações às quais o humano é submetido, devido a sua religião, são, por sua feita, motivadas por medo ou benefício próprio, e não por amor a Deus. A religião foi observada por Figari, portanto, como uma perpétua ficção, e não uma realidade de conduta positiva na sociedade.

Em suma, a religião desviaria o foco do ser humano, trocando o que lhe seria necessário pelo fantástico, sendo percebida como limitadora da pesquisa científica. A esta lógica, inclusive, não escapava nem o amor ao próximo, tido como infundado:

Es también sintomático que la panacea cristiana del amor fraternal y desinteresado no haya tomado participación alguna en la obra

---

<sup>247</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 101.

<sup>248</sup> O conceito de *individualidade* e suas repercussões na vida social do ser humano são analisados especificamente durante a análise do terceiro tomo, escrito por Pedro Figari chamado *Ideal*.

<sup>249</sup> Pedro Figari afirma constantemente que a ideia cristã compele o homem a ações antinaturais. Em seu primeiro tomo, o autor dedica um subcapítulo, chamado: *Orientación sentimental*, que se subdivide em *El cristianismo*, *Índole de la ética Cristiana*, *Inadaptabilidad del hombre a la ética cristana* e *acción del cristianismo*. Ao longo dessas passagens, o autor concentra-se em enfatizar o atraso ao progresso que a religião cristã desempenha na sociedade, criticando todos os aspectos da religião católica.

<sup>250</sup> Distinto ao conceito de egocentrismo, que é atrelado à tradição.

<sup>251</sup> Ao longo de seu texto, Figari faz pesadas críticas não apenas a Deus, mas à estrutura eclesiástica de modo geral, expondo ações anticatólicas dos papas. Também, crítica abertamente Jesus Cristo e seus discípulos, dando exemplos de sua capacidade de "egoísmo" e também de desejo de bens terrenos e celestiais. Jesus e seus seguidores ganhariam bens e honras seguindo a religião, e, desse modo, demonstram que a religião cristã foi impraticável até mesmo para Cristo (FIGARI, 1960a, p. 110-111). O Autor dialoga com Ernest Renan, ao duvidar da divindade de Jesus Cristo.

Ver: RENAN, Ernest. *Vida de Jesús*. Barcelona: Ed. Maucci, 1910. 5a ed.

Ver também: ARDAO, Arturo. Orígenes de la influencia de Renan en el Uruguay. In: *Etapas de la Clásicos da ciencia uruguaya*. Montevideo: Departamento de Publicaciones Universidad de la Republica, 1971.

evolutiva de mejoramiento, y que si alguna vez se exhibió, haya dejado de hacerlo a medida que los hombres y las sociedades se encaminan a su mejoramiento. Cada vez menos el amor gobierna el mundo, y así mismo se progresa<sup>252</sup>.

O mundo progrediria mesmo sem o amor fraterno governar suas ações, visto que é pela via da racionalidade e das orientações positivas que os indivíduos retiram a sociedade do mal-estar e da miséria<sup>253</sup>. Para o autor, a razão formaria espaços, instituições e desenvolvia o progresso.

Sob um olhar mais amplo, pode-se dizer que a teoria da evolução científica de Darwin colocou em xeque os dogmas e as demais questões religiosas. Deste modo, para Figari, o fiel encontra-se pressionado entre a religião e a ciência, “*ese terror al conocimiento es el "pecado original" del espíritu religioso*<sup>254</sup>.” A ciência, por sua vez, foi observada como progresso. Sendo assim, a religião faz objeção a um dos usos da arte: a ciência.

Si dada la idea tan convencional que se tiene del arte, ha podido decirse que es negativa la acción del cristianismo, según nuestro concepto artístico, que reputamos más positivo, resulta contraproducente. Esa fe tétrica, desesperante, desconcertante, desolante como una letanía, no pudo engendrar ningún anhelo activo, ni despertar ninguna de las iniciativas a que más debe la humanidad<sup>255</sup>.

Nesse trecho, identificamos que Figari resume sua crítica à religião, fazendo conexão com seu conceito de Arte. Ao compreendermos Arte no conceito de Figari, entendemos que a religião não auxilia e não é parte integrante da ação do homem com seu meio físico para melhor satisfazer suas necessidades. Posto isso, não age de maneira efetiva para o progresso. Haveria apenas desdobramentos negativos das ações religiosas/sentimental. Ela, portanto, afirma dogmas opostos ao experimento científico; se baliza pela sistematização da superstição, oposta ao progresso; promove comportamentos antinaturais, opostos ao instinto; desloca a ação humana para o patamar celestial, oposto à realidade terrena; e incentiva as fantasias e o desconhecimento da realidade. Em suma, é um entrave do progresso.

---

<sup>252</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevidéo: Colección de Clásicos Uruguayos, 1960a. p. 120.

<sup>253</sup> Fazendo eco às críticas de Pedro Figari sobre a total ineficiência da religião católica como auxílio para o progresso devemos ressaltar dois autores:

STRAUSS, D. F. *Nueva vida de Jesús*. Valencia: Ed. F Seropere y C<sup>a</sup>, s/d.

GOURMONT. Remy de. *La culture des idées*. Paris: Ed. Mercure de France, 1910.

<sup>254</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideo: Colección de Clásicos Uruguayos, 1960a. p. 125.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 123.

Lenda, religião e tradição são semissinônimos usados para elencar aspectos que reverberam de maneira negativas na sociedade, atrasando o progresso. Figari menciona também que o progresso atuou de modo obscuro muitas vezes. Como exemplo, o autor escreveu sobre a política imperialista europeia que, ao buscar o progresso, praticou atrocidades mascaradas por um manto religioso. Houve, assim, crueldades realizadas contra outras nacionalidades, etnias e contra os próprios compatriotas em nome do progresso com a máscara da religiosidade<sup>256</sup>.

Ampliando as mazelas ocasionadas pelo cristianismo e cosendo relações entre a religião católica e os problemas sociais, o autor elabora como as disparidades sociais são causadas pela miragem religiosa acima da razão. A igreja católica seria, por seu lado, hipócrita, pois ostenta riquezas frente às pobreza terrenas, legitimando, dessa forma, essa mesma ação nos pequenos núcleos de sociabilidade e indivíduos, evidenciando a perfídia das instituições católicas.

Na lógica teórica de Figari, o estado de agressividade constante entre os seres humanos ocorre porque vivemos em um estado de absurdo. A sociedade defende uma forma de agir, mas seus atos são outros, pela impossibilidade de viver sob o julgo da imposição cristã de ação<sup>257</sup>. O humano estaria vivendo em uma realidade de pulsão moralmente contida. Isso gerou um estado de luta permanente, além de insatisfação e de crueldade. Nas palavras do autor, “*resulta así que el hombre procede con duplicidad: por un lado, sustenta ideales tan "superiores" que no acierta a realizarlos y, por el otro, sus actos son tanto o más inferiores que los de los demás organismos*”<sup>258</sup>. A religião, conclui-se, sustenta um sofrimento psicológico constante para o humano, desencadeando ações de lesão.

Identificamos que o cerne da crítica que Figari elabora, além da defesa ferrenha de um Estado laico, seja a de locação de energias na atuação da vida terrena. O ser humano, ao depreciar a vida terrena, perde seu interesse no “*progreso positivo*”<sup>259</sup>. Ao focar na vida além-terra, a “realidade tátil” foi posta em segundo plano, e, desse ponto, decorrem os problemas sociais e econômicos. A caridade, ademais, seria ineficaz para solucionar problemas sociais, pois, como o autor afirmou:

---

<sup>256</sup> Ibid.

<sup>257</sup> Podemos atentar que Figari cita, portanto leu, psicólogos e estudiosos dessa área insipiente, como Binet-Sanglé que, em seu livro, identifica as visões de Jesus como alucinações psicopáticas. Ver em: BINET-SANGLÉ. *La folie de Jésus*. Paris: Ed. A. Maloine, 1909.

<sup>258</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 129.

<sup>259</sup> Ibid., p. 130.

Basta observar que cada civilización ha tenido un ocio más o menos breve, para que se vea que no estaban bien encaminadas, por cuanto no hay razón para que se opere inevitablemente, inexorablemente, tal caída. Si las sociedades y los hombres se hubieran dedicado a atender sus necesidades naturales dentro de la realidad y, consiguientemente, en un terreno positivo, no habrían ocurrido tantos accidentes lamentables, tantas decepciones. La rebelión a la ley natural, la resistencia a reconocer la realidad como nuestro propio ambiente, ha hecho aplicar energías en un sentido quimérico, em vez de aplicarlas en un sentido positivo, como lo hacen todos los organismos terrestres, y de ahí que la mayor inteligencia del hombre no siempre haya resultado una ventaja efectiva<sup>260</sup>.

Para Figari duas operações poderiam melhorar a sociedade. A primeira seria a distribuição das riquezas dos templos e suas construções arquitetônicas para o benefício do ser humano. A segunda seria os estudos da consciência humana nas instituições de ensino racional. Por fim, o autor anunciou a morte dos deuses, pois, à medida que se evoluía em direção a convicções científicas, se evoluía contra a fé, já que ambas eram incompatíveis.

Es preciso cerrar los ojos para verlos, porque de otra manera se disipan. [...] Las conquistas de la investigación científica van ampliando el dominio humano y emancipando las conciencias. Esa obra positiva va escalonando, progresivamente, una serie de perspectivas, todas promisoras, todas efectivas, por lo cual tiende a prevalecer el culto del conocimiento aun en las mismas filas de los creyentes<sup>261</sup>.

Figari, na argumentação de sua teoria original, evidenciou uma série de críticas à religião e à tradição. Defendemos que esses caminhos explicativos foram necessários para o autor afirmar uma atuação social e científica. Nesse sentido, a desaprovação das ações católicas são afirmações políticas de pensamento sobre o Estado laico e a promoção do bem-estar social provido pelo Estado. A partir de tais críticas, o autor passou a propor efetivamente ações para a melhoria racional da sociedade, utilizando e divulgando sua ferramenta: a Arte.

### **3.3 Direcionamentos rumo a uma sociedade de orientação racional**

Após duras críticas à religião católica, Pedro Figari se mostrou propositivo sobre como o humano deveria se encaminhar a uma orientação de ações racionais. A base de uma ação positiva dos indivíduos, para o autor, ocorreria dando ênfase ao espírito

---

<sup>260</sup> Ibid., p. 132-133.

<sup>261</sup> Ibid., p. 136-137.

científico. Esse deveria buscar respostas, utilizando a Arte e seu meio a fim de satisfazer suas necessidades em um ritmo progressista e progressivo. Iremos abordar, ao longo dessa seção, as propostas e os caminhos indicados por Pedro Figari para uma sociedade organizada em premissas racionais. Nestes, a comunidade utilizaria a Arte para a constante transformação e o progresso positivo. Ademais, essa atuação eliminaria as superstições, os preconceitos e os velhos mitos que o ser humano criou. Esses elementos sentimentais, para Figari, não viabilizam respostas contundentes, ao não mostrarem as verdades positivas.

Si el espíritu religioso tiende a sustraer al hombre de su ambiente natural, el espíritu científico, por lo contrario, tiende a adaptarlo a la realidad, haciéndole conocer los secretos de su propia organización y las leyes que la rigen, así como las que rigen al universo, mejor dicho, a la parte del mundo exterior con que nos hallamos relacionados; le hace sentir y comprender las aspiraciones comunes a todos los organismos conocidos, y lo induce a descubrir las causas que determinan las vinculaciones de solidaridad que ligan a los seres que conviven socialmente, lo cual facilita el dominio humano y encauza la actividad dentro de formas cada vez más racionales, más eficaces y por lo tanto, mejores. Bajo el *imperio* de esta acción progresista y progresiva, es que van esfumándose en la conciencia humana los *viejos* dogmas, los prejuicios y demás trabas pertinaces que la desviaban<sup>262</sup>.

Aqui, há traços que mostram a utilização de um pensamento progressivo, onde o passado não possui mais sabedoria que o presente, pois não houve todos os aparatos de conhecimentos. O conhecimento, assim, teria sido sempre ampliado com o tempo. Em seu poema, chamado *La Muerte*<sup>263</sup>, o autor deixa essa mesma visão explícita:

No es el pasado nuestra fuerza, ni es tampoco el destino nuestro,  
sino el amar dicha reliquia y lo que nuestra ascendencia se esmeró en  
darnos, en su anhelo de perpetuarse mejor en el Misterio.  
Le debemos al pasado todo, todo tal cual somos,  
y hemos de pagar nuestro tributo a lo que viene  
en la secuela interminable de los tiempos,  
hijos y padres, según somos, de paternidad perene<sup>264</sup>.

Nesse viés, podemos interpretar que a visão de horizonte de expectativa do autor foi balizada por seu espaço de experiência<sup>265</sup>, sendo o meio no qual ele esteve presente

---

<sup>262</sup> Ibid., p. 137.

<sup>263</sup> O poema faz parte do livro *El Arquitecto*, na seção intitulada: “II – *La vida, La Muerte, El Misterio*”.

<sup>264</sup> FIGARI, Pedro. *El Arquitecto*. Paris: Le Livre Libre, 1928. p. 48.

<sup>265</sup> Tais conceitos fazem menção direta às categorias meta-históricas de Reinhart Koselleck em seu livro *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Para aprofundar, ver especificamente capítulo 14, que se intitula “Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas”.

de efervescência do pensamento científico do período<sup>266</sup>. As descobertas científicas eram o centro do debate intelectual no qual ele participou. As descobertas eram vistas como dilatadores contínuos do conhecimento; logo, o horizonte projetado por Figari, em 1912, era de um futuro científico tecnológico com a supressão total dos dogmas supersticiosos<sup>267</sup>.

O autor evidenciou uma escrita laudatória ao estudo da evolução<sup>268</sup> como pesquisa, que se mostrou efetiva em desvelar *verdades*. Não surpreende a menção elogiosa a Francis Bacon (1561-1626)<sup>269</sup> e sua forma de pesquisa empírica<sup>270</sup>, como uma das grandes metodologias que auxiliaram o conhecimento e, por conseguinte, o progresso. Para o autor, ao investigar formas de adaptação e seleção, o ser humano favoreceu a própria espécie, enquanto o religioso não auxiliou as sociedades<sup>271</sup>.

Figari apresenta, também, uma visão comum durante o século XIX e parte do XX, quando se era otimista em relação às produções tecnológicas e científicas<sup>272</sup>. Em 1912, é importante ressaltar, ainda não havia o horror e o trauma causados pela eclosão da Primeira e da Segunda Guerra Mundial, que incorreram no uso da ciência para fins extremamente agressivos.

El esfuerzo investigador representa un cúmulo inarolorable de bienes efectivos, que permiten ver en engaño em que vivió el hombre al pensar que podía conquistar un reino quimérico mediante el sacrificio de un reino positivo; la acción encaminada en la vía racional se dirige a fomentar y a desarrollar todos los elementos que han de operar la igualdad sobre una base de justicia efectiva, es decir, a realizar aquí en la tierra lo mismo que se confiara al expediente religioso, y que éste,

---

<sup>266</sup> Ver mais em: BOUZAS, Raquel García. *Justicia y Derecho: Origenes intelectuales del “progresismo”* Uruguayo. Montevideo: Byblos, 2007.

GERARDO, op. cit.

REAL DE AZÚA, Carlos. *El impulso y su freno*. Colección de Clasicos Uguayos. Vol. 179. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2009.

HENTSCHKE, Jens R. *Philosophical Polemics, School Reform and Nation-Building in Uruguay, 1868-1915*. Baden-Baden. Nomos, 2016.

<sup>267</sup> BAUMER, op. cit.

<sup>268</sup> Nessa parte, Pedro Figari faz uma clara referência aos estudos de Darwin, nos fazendo notar um paralelo de adaptação, evolução constante e progresso. Esse uso faz eco à ideia de uma aplicabilidade social da teoria biológica, assim com Spencer efetuou.

<sup>269</sup> Francis Bacon foi um importante intelectual inglês que se destacou na chamada Revolução Científica. O inglês é conhecido por defender a aplicação do método científico (hipótese e observação) e o empirismo (evidências e experiências).

<sup>270</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 138.

<sup>271</sup> Aqui há, novamente, críticas à religião. Mais que isso, o autor escreve sobre o contraste e a rivalidade entre religião e ciência, na qual a religião teve efeitos oligárquicos enquanto indivíduos desconhecidos em seus laboratórios fizeram mais pela espécie humana que os religiosos.

<sup>272</sup> Mesmo existindo o reconhecimento de Figari de que o progresso por vezes acarreta ações agressivas à perspectiva majoritária, em relação à tecnologia e à ciência é otimista.



impotente, espera lograr *por medio de la muerte*, y por arriba del mundo<sup>273</sup>.

Figari, com isso, expressa que a ação positiva encaminharia a sociedade a se desenvolver em base a igualdade e justiça, efetivamente. Diferente da religião, que mostrou a igualdade apenas após a morte, o progresso tecnológico melhoraria a humanidade em vida. A ação positiva foi a resposta para melhoria social necessária, pois não atuou como paliativo – como, na concepção do autor, a caridade cristã atuaria. A ciência, por sua vez, iria agir de modo a evitar as causas das mazelas da sociedade por meio da instrução racionalizada. A educação racional apresentaria a ciência<sup>274</sup> como uma ramificação dos usos da Arte, redimensionando o potencial de sua utilidade como ferramenta. Figari escreveu em seu poema *Ciência*<sup>275</sup>:

Por una imprevisión a deplorar, por acto inconsulto de soberbia  
cualquiera lucubración de orden cognoscitivo se llamo ciencia;  
y ciencia es saber; anhelo augural, genuino, soberano,  
conquista suprema de nuestro poder orgánico.

[...]

Por eso el saber cómo el león se impone severo, sereno, decisivo,  
y reasume su ardua proficua tarea de noble abolengo substancial,  
señalando la ruta mejor, la de la verdad, al hombre,  
a los pueblos, a las razas, a la especie por igual, ecuaníme,  
prometiéndonos libertad y bienes, ávidos según vamos de  
emancipación y de dominio.<sup>276</sup>

Acreditamos que seja necessário demonstrar que o autor, em um de seus mais longos poemas, *Evolución Humana*<sup>277</sup>, indica a via dupla do uso científico como latência agressiva e emancipatória. O poema foi escrito em 1927, o que demonstra o conhecimento do autor sobre o período pós Primeira Guerra Mundial. Com a ampliação de seu espaço de experiência, surgem, assim, novas relações com as ciências:

Timoneada hoy la viscera social a doble rumbo— rumbo contrario,  
todavía aspira al gobierno y lo asume, infecunda, nociva,  
la fósil lírica pasional romántica, belicosa y agresiva,  
ante el despampanante progreso de la ciencia experimental,  
de comprobada y comprobable eficacia emancipadora.

Por entre las culturas constructivas de asistencia a la especie,  
tan penosa y gloriosamente alcanzadas, en el entrevero de las  
demoliciones humanas

[...]

---

<sup>273</sup> Ibid., p. 140.

<sup>274</sup> Ver: ANASTASÍA, op. cit., p.51-59.

<sup>275</sup> O poema faz parte do livro *El Arquitecto*, na seção intitulada: “II – *La vida, La Muerte, El Mistério*”.

<sup>276</sup> FIGARI, Pedro. *El Arquitecto*. Paris: Le Livre Libre, 1928. p. 49-50.

<sup>277</sup> Poema escrito em 15 de setembro de 1927. Faz parte do livro intitulado *El Arquitecto*, na seção: “I – *El mundo y El hombre*”.

También la vida humana, por la ciencia, ha de mostrarse venturosa un día,  
con la serena dignidad del primate superior, eficaz y altivo,  
que adoptó la vertical como sello de su raza.  
La escuela, por las artes y la ciencia y las industrias, afirmada en esa base  
y sobre una ética sana, fuerte y lapidaria, pétreo,  
que la conecte a la primitiva auténtica ancestral trogloditaria,  
ha de disponer al hombre a su vez al cumplimiento de la suma ley.  
El que edifica en la zahúrda la ciencia humana — conquista suprema —  
hombre auténtico, honesto y asiduo, que, con su ingenio nos emancipa,  
es el gran obrero racial, obrero eximio de la eficiencia y ía dicha humanas<sup>278</sup>.

Identificamos que o autor afirmou a potencialidade positiva da ciência como orientação primordial para evolução e melhora efetiva social. Oposta a essa visão, a tradição, nessa perspectiva, foi interpretada como uma barreira factual do progresso. A religião/tradição, ademais, tentou solucionar de duas maneiras a miséria: por terror/violência ou com a caridade. O sentimento tradicional não colabora, por esse motivo, para educar e instruir os cidadãos para que eles pudessem ter condições de igualdade social, material e jurídica<sup>279</sup>. Essa visão explícita um entendimento de igualdade por um ideário bastante romantizado da igualdade universal. O autor escreve em sua argumentação as benesses do progresso positivo em todos os âmbitos:

En el orden económico, moral, intelectual, político y social es también asombrosa la acción de esa ciencia que cuenta los granos más chicos de la materia. A ella se deben los telégrafos, los ferrocarriles, tranvías, teléfonos, automóviles, las modernas construcciones navales y hasta las aéreas. Si comparamos nuestra seguridad personal, de todo punto de vista, con la de nuestros antepasados, nuestras comodidades, la alimentación, el aseo, el abrigo, etc , si pensamos que la producción actual ha mejorado y abaratado todo, y que lo que era un privilegio para unos pocos, hoy se va popularizando, -hasta las propias formas de solaz -, en que la divulgación del conocimiento se ha facilitado de tal modo que hasta es un lujo no contar más que un pequeño porcentaje de analfabetos, como lo era antes el de tener vasallos incondicionales como esclavos, y esclavos también; si pensamos en que los Instrumentos de trabajo y los utensilios y adminículos requeridos por las variadas necesidades modernas están al alcance de casi la totalidad de los hombres; si pensamos en que hoy ya pueden adquirirse por un precio ínfimo obras admirables, científicas y literatas vertidas a todas las lenguas y enviadas a todos *los* países, en la higiene, la antisepsia y la asepsia, la sueroterapia, etc., que, por *si* solas, han prevenido, suprimido o aliviado tantos peligros, males y

---

<sup>278</sup> Ibid., p.33-34.

<sup>279</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevidéo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 140-141.

dolores; si atendemos a lo que se ha avanzado en materia de garantías, y hasta de usos democráticos, por más que critiquemos, -lo cual acusa también que nuestro anhelo está en marcha-, veremos que, aun cuando asistimos a la incitación de la reforma racional, ya es positivamente proficuo y halagador el progreso debido a la ciencia que despreciaron y reprobaron los cultores de la tradición<sup>280</sup>.

Os benefícios das construções, da medicina, dos bens de consumo, da difusão literária e das comodidades cotidianas são todas tributárias das ciências racionais, de acordo com o autor. Os acessos aos bens tecnológicos da vida moderna estariam disponíveis de maneira facilitada devido às reformas racionais e positivas que ocorreram em seu tempo. Tal parecer é utilizado como argumento de sua proposição de fomento a uma instrução científica racional. Reforçando o argumento de nossa tese, identificamos que o apresentado por Pedro Figari é uma teoria original de ampla utilização social. Continuando, como o autor escreveu, a ciência, enquanto uma ramificação do uso da Arte, atua diretamente nos âmbitos morais, econômicos, políticos, sociais e intelectuais, como promotora do progresso evolutivo. Encadeia-se, assim, os usos próprios dos conceitos de Arte, evolução e progresso dentro da teoria do autor.

Figari, ademais, aborda constantemente o fator da *relativa*<sup>281</sup> igualdade como um caminho a se seguir. Essa igualdade somente seria possível com um pensamento positivo e racional, no qual o humano se ocuparia com o mundo que lhe cerca e não com a "tradição/religiosa" e "espiritual". Figari utiliza como exemplo o fato de até mesmo cientistas seriam crentes em alguma religião, mas fizeram suas descobertas baseados pela razão – e não pela fé. Por consequência, conclui-se que todos os conhecimentos que mais auxiliam e auxiliaram o ser humano ao longo do tempo são tributários de um pensamento racional.

Percebemos, dessa forma, que a igualdade que Figari mencionou seja uma igualdade material e jurídica. Para ele, o progresso tecnológico auxiliaria essa melhoria na vida da sociedade, espalhando de modo igual as benesses da produção industrial capitalista. Assim, a vivência do ser humano como espécie melhoraria, em uma constante evolução transformadora e infinita.

Essa partilha igualitária de acessos, por sua feita, auxiliaria a espalhar a compreensão de que a arte/a ciência não deveria ser um monopólio luxuoso de classes

---

<sup>280</sup> Ibid., p. 143.

<sup>281</sup> Pois a igualdade jamais seria absoluta, visto que, como já abordamos anteriormente, as diferenças de espaço geográfico e tempo são características que alteram as relações do ser humano com seu meio.

privilegiadas, e sim algo presente em todos os ramos da atividade social. Para tal, o autor propõe um profuso acesso ao ensino, à informação e ao conhecimento, com a intenção de ampliar a consciência dos indivíduos. Haveria, a partir de um vasto ensino, um trânsito extenso a todos os tipos de Arte, retirando-a desse patamar em que apenas as classes dominantes tinham alcance. A sociedade com acesso à educação, ademais, teria conhecimento de todas as diferentes potencialidades que a Arte como ferramenta poderia proporcionar. Nas palavras de Figari, seriam dados passos contra a centralização extrema da economia, política, cultura e Arte.

El arte, así, bajo el dictamen de un criterio positivo, vuelve a su cauce natural o, por decirlo con más propiedad, el hombre vuelve a la realidad al abandonar sus delirios sentimentales, y aplica sus medios de acción artística, como los demás organismos, a dar satisfacción a sus positivas necesidades y, por lo tanto, en un sentido favorable a la especie.<sup>282</sup>

Ao longo de suas desaprovações sobre a religião, tradição e metafísica<sup>283</sup>, podemos observar que Figari mostrou lateralmente as contendas filosóficas que ocorriam no Ateneu de Montevideú no período, se posicionando em seu livro<sup>284</sup>. Sendo assim, identificamos que, nos contornos de seu texto, há sempre a defesa de uma política racional e propositiva. O autor salienta diversas vezes que a difusão do conhecimento e do uso da Arte racional deveria acontecer. O responsável por esse papel seria as instituições educacionais e, através de ações institucionais ligadas ao pensamento racional e científico, a sociedade estaria progredindo rumo à igualdade social, econômica e jurídica. Em outras palavras, após instruída sobre a polivalência do uso da Arte como conhecimento consciente, a sociedade imbuída de ferramentas poderia desenvolver, constantemente, melhores respostas às suas necessidades, desse modo, evoluindo. Para trilhar esse caminho, o acesso educacional ao conhecimento e à ampla capacidade da Arte deveriam ser difundidos extensamente.

---

<sup>282</sup> Ibid., p. 149.

<sup>283</sup> Figari deixa explícita sua crítica à metafísica idealista, esta qual identifica como herança contraproducente do país. Para o autor, há esse pêndulo de disputa entre o culto à tradição e o culto à razão. Figari usa o mesmo termo “*culto*” para ambas as palavras – tradição e razão. Isso se mostra interessante dentro da lógica que ele desenvolve, pois, mesmo após inúmeras discordâncias com o pensamento religioso, o autor usa a mesma palavra de louvor à divindade para se referir e defender a razão.

<sup>284</sup> O panorama de querelas foi abordado ao longo de nosso segundo capítulo.

### 3.3.1 A ação artística: usos e limitações

Percebemos que Figari, inicialmente, indicou que o uso da Arte deveria ter uma vinculação com os aspectos da racionalidade e do conhecimento, para que, assim, houvesse a possibilidade evolutiva de um bem-estar-social. A partir desse ponto, iremos nos debruçar, nesse segmento, em como ocorreu a orientação da ação artística inclinada à racionalidade, bem como os diferentes recursos disponíveis para seu desenvolvimento, a elaboração de planejamento de projetos e a importância do conceito de direcionamento da ação artística dentro da teoria original desenvolvida pelo autor.

O autor considera existirem dois elementos que formam a ação artística – o subjetivo e o objetivo. O primeiro é relacionado à consciência e à experiência específica do indivíduo, e o segundo é condicionado pela técnica utilizada na execução da ação, e pela seleção dos recursos manipulados. Desse modo, haveria a projeção subjetiva da ação artística, e a ação objetivada dessa mesma ação subordinada aos recursos e técnicas existentes. Os instrumentos que o ser humano detinha para a efetivação de suas aspirações eram limitadores de suas atividades. Assim, Pedro Figari conclui que, muitas vezes, o que impossibilita o humano a chegar ao seu objetivo é a falta de recursos técnicos disponíveis a ele.

Podemos localizar esse pensamento de Figari em diálogo com seu contexto, no qual o autor defende o fomento da produção nacional, a industrialização e a educação ampliada<sup>285</sup>. A obtenção desses recursos e o maior incentivo institucional forneceriam mais ferramentas técnicas à população e para o país, e mais maneiras auxiliares para o progresso. Novamente evidenciando os elementos propositivos do trabalho de Pedro Figari, podemos identificar esse desdobramento anterior à produção do livro *Arte*.

Devemos declarar que, ao longo de anos, o intelectual e artista uruguaio buscou promover a criação de um espaço nacional de Arte e indústria no país<sup>286</sup>. Podemos

---

<sup>285</sup> Para saber mais sobre as reformas educacionais no Uruguai ver: HENTSCHKE, Jens R. *Philosophical Polemics, School Reform and Nation-Building in Uruguay, 1868-1915*. Baden-Baden. Nomos, 2016.

<sup>286</sup> Ver: ROCCA, Pablo Thiago. *El Obrero Artesano*. La reforma de Figari de la enseñanza industrial. Montevideo: Ministerio de educación y cultura, 2015  
MARRUGAT, op. cit.

LINARI, Peluffo Gabriel. *Pedro Figari: Arte e Industria en el Novecientos*. Ministerio de Relaciones Exteriores/Consejo de Educación Técnico Profesional. Montevideo: Universidad del Trabajo del Uruguay, 2012.

ARDAO, Arturo. *Educación y Arte*. Prólogo. Colección de Clasicos Uruguayos. Montevideo: Biblioteca Artigas. 1965.

acompanhar sua empreitada desde 1900, em seu *Discurso sobre Creación de Escuela de Bellas Artes*<sup>287</sup>:

Para eso hay que estudiar y estudiar mucho y concienzudamente. Eso de mandar pensionados a perfeccionar- conocimientos que no han podido adquirir en el país, de mandarlos a hacer palotes, es absurdo. Y aquí una vez que tratamos de fomentar industrias, dictando leyes proteccionistas, ¿por qué no hemos de fomentar las bellas artes que son una riqueza y un bien moral y social tan estimable? Y precisamente así se fomentarían muchas nuevas y pequeñas industrias, puesto que son las más, las que requieren la intervención del artista<sup>288</sup>.

Seu discurso, logo em seguida, foi criticado em uma nota<sup>289</sup>, escrita por um jornalista anônimo<sup>290</sup>, demonstrando que, mesmo em um contexto de debates intelectuais, o posicionamento de Pedro Figari acerca da Arte e da educação não eram amplamente aceitos. Posteriormente, no ano de 1903, em outra fala, o autor alude a *Creacion de una Escuela de Bellas Artes*<sup>291</sup>, mencionando mais de uma vez a importância da formação de profissionais e de ambientes que proporcionassem a atuação desses mesmos profissionais:

Hay pues, positiva utilidad en promover -también desde este punto de vista- tal forma de instrucción, como un poderoso propulsor de sociabilidad y de cultura. [...] La escuela no sólo habrá de procurar la mayor adaptabilidad y baratura de los productos, embelleciendo a la vez todos los objetos que nos rodean, sino que impulsará vigorosamente el desenvolvimiento industrial, dando trabajo y ocupación a muchos brazos, facilitando las corrientes inmigratorias y, a la vez, aumentando la cultura y riqueza del país<sup>292</sup>.

---

<sup>287</sup> Diario de Sesiones de la H Cámara de Representantes. T. 161, págs 189 a 192. Seção de 16 de jun. de 1900.

<sup>288</sup> FIGARI, Pedro. *Educación y arte*. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1965. p. 7.

<sup>289</sup> ESCUELA de Bellas Artes. *El País*, 29 jun. 1900. [s.p.].

<sup>290</sup> Podemos ler sobre o caso: “[...] uma nota do jornal *El País* chamou a atenção não apenas do intelectual, mas, também do público e demais jornalistas uruguaios. Esta, que não levava assinatura, já iniciava afirmando peremptoriamente “*Hoy no debemos pensar en proyectos de esa naturaliza, necesitamos de dineros públicos para otras cosas*” isso porque, segundo o jornalista, antes de se pensar em converter em estátua de deusa um bloco de mármore, se deveria pensar “[...] *en enseñar nuestro idioma*”; da mesma forma, se deveria priorizar “[...] *la tierra que esta ávida de abonos y que nos pide brazos que la cultivem*”, ao invés de se pensar em transformar em tela o leito nupcial de sombras e cores. Por certo, o rechaço ao projeto de Pedro Figari com relação à *Escuela de Bellas Artes* não apenas voltava-se às questões econômicas do período. Sua justificativa dava um passo a mais na questão, evidenciando, assim, o contraponto às ideias figarianas. Assim, se, por um lado, Pedro Figari vê o ensino da arte como elemento fundamental para a formação humana e, mais ainda, como uma necessidade moral do ser humano, o periodista do *El País* percebia essa questão de maneira completamente diferente. Não só no que concerne, em sua percepção, ao que de mais importante serve ao país, mas, sobretudo, às funções exercidas pela arte ou sua ineficácia em um país sem tradição artística”. In: OLIVEIRA, op. cit., p. 485-486

<sup>291</sup> Fala feita na Sala de Comissão em 10 de julho 1903. Foi incluída como apêndice por Pedro Figari em seu texto 1917 intitulado: Plan General de la Organización de Enseñanza Industrial.

<sup>292</sup> FIGARI, Pedro. *Educación y arte*. Montevideú: Colección de Clasicos Uruguayos, 1965. p. 11-12.

Sin optimismos, puede presumirse que, en breves años, el Uruguay habrá formado su propio criterio y su ambiente al respecto, y esto contribuirá a modelar el tipo nacional, bien delineado y superior, lo cual significa un progreso efectivo, y muy estimable, como lo es todo lo que tienda a perfilar netamente la nacionalidad, de una manera elevada y consciente. Con el concurso que aportan las civilizaciones incorporadas al país, con la lozanía de nuestro organismo social, las facilidades de existencia, las riquezas aún inexploradas e inexploradas del territorio, y con las condiciones psíquicas que todos reconocen al uruguayo, no es aventurado pensar que esta nueva rama vendría a completar auspiciosamente la cultura del país, haciendo que nuestro tipo, en vez de tributario de otras civilizaciones, por deslumbrantes que fueren, encuentre dentro de sí los elementos y recursos necesarios para determinar su propia individualidad moral, una individualidad superior y bien adaptable al medio. Este debe ser uno de los anhelos de la cultura del país<sup>293</sup>.

Demostrando nuevamente a continuidade da defesa de sua teoria original, localizamos, em 1919, a ininterrupção ao fomento da produção de Arte e ambientes técnicos para produção nacional. Podemos ler em seu emblemático texto, intitulado *Industrialización de la América Latina. Autonomía y regionalismo*<sup>294</sup> (1919):

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, ha parecido una utopía, cuando no una insensatez, dicho programa, que es sencillamente de buen sentido. fuera de 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 todo el caparazón terrestre, sino, al contrario, de utilizarlos con criterio propio 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, además de ser obligado por la propia dignidad -de una raza. En tal orden de ideas, yo no me atrevería a pronunciar la enorme injuria de que estos pueblos son inferiores a los demás, bien que piense que tienen menos culturación, por estar menos organizados y menos disciplinados en el trabajo productor, y en esa inteligencia es que propongo que se organicen para disciplinar sus aptitudes y energías convenientemente, seguro de que con su despejo, y sobre la base de sus riquezas, de su fauna y de su flora, de su arqueología autóctona, de invalorable aprovechamiento industrial,

---

<sup>293</sup> Ibid., p. 13.

<sup>294</sup> Publicado pelo periódico *La Razón*, com o título completo: *Industrialización de la América Latina. Autonomía y regionalismo. CARTA ABIERTA dirigida por el doctor Pedro Figari al Excmo. señor Presidente de la República Oriental del Uruguay, doctor Baltasar Brum, y a los señores miembros del H. Consejo de Administración que integran el Poder Ejecutivo: doctor Feliciano Viera, Presidente; doctor Ricardo J. Areco; doctor Domingo Arena; doctor Carlos A. Berro; doctor Pedro Cosio; doctor Martín C. Martínez; don Santiago Rivas; doctor Francisco Soca; doctor Alfredo Vásquez Acevedo, Vocales.* 1919.

eso sí, inequívocamente, con su ágil ingenio y demás aptitudes latentes, pueden, como otro cualquier pueblo de la tierra, esperar rendimientos económicos, sociales y morales en su empresa. Apenas se apliquen severamente a esgrimir sus aptitudes y recursos, adecuándolos a sus necesidades y aspiraciones, así como a su ambiente a su estructura, han de demostrar que son también capaces para concurrir a la obra general de la civilización, con eficacia y con honor<sup>295</sup>.

A teoria do autor não é apenas um debate de ampliação de conceitos, e sim uma proposição de efetividade social. Ela parte, justamente, da ampliação do conceito de Arte e sua intrínseca vinculação com a evolução do organismo social. Devemos frisar que tais ações, de cunho modificador, deveriam ser planejadas por uma orientação racional de ação. A orientação da ação artística foi um dos conceitos medulares para Figari, uma diretriz de seu pensamento: “*La orientación del esfuerzo es lo que ha de decidir, en primer término, de su valimiento*”<sup>296</sup>.

A posição de importância da orientação foi bastante enfatizada por Pedro Figari, não apenas nessa passagem, mas anteriormente, em 1910, em seu *Proyecto de Programa y Reglamento Superior General para la transformación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios en Escuela Pública de Arte Industrial*. Em diversas partes do documento, o autor manifesta a importância de um direcionamento das ações da escola e um planejamento bem elaborado para seu funcionamento. Desse modo, a orientação cognitiva racional de elaboração de projetos foi alçada à condição primeira de ação artística racionalizada. Podemos ler, brevemente, abaixo, como o autor, em 1910, articulou uma série de pensamentos explorados ao longo de *A.E.I.*

Las reglamentaciones internas deben evolucionar constantemente, dentro de los Estatutos de la Escuela, para ceñirse lo más posible a las exigencias de la enseñanza, toda vez que se demuestre su conveniencia en los ensayos y tanteos prácticos; pero los estatutos deben estar estudiados y resueltos de antemano. [...] El artículo 1º del Proyecto de Reglamento propuesto por el señor Director Técnico establece que el fin de la escuela "es formar obreros hábiles en el ejercicio de su profesión así como contra maestres y jefes de taller, para la industria.

No basta, a mi juicio, que se dé instrucción manual para que resulte práctica la Escuela; es menester para ello *que tienda a llenar necesidades positivas, y a llenarlas del mejor modo posible, es decir, teniendo presente el medio y el tiempo en que se actúa*. Por todo esto, lo fundamental es "encaminar" a la Escuela, porque eso es lo que

---

<sup>295</sup> *La Razón*. Industrialización de la América Latina. Autonomía y regionalismo. Carta Abierta. Montevideo. 1919.p.3-4.

<sup>296</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideú: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 160.



*determinará si va a llenar o no necesidades* cuya satisfacción el Estado se halla en el caso de proveer, en la actualidad

Más racional y más digno del Estado sería formar artesanos en la verdadera acepción que debe tener esta palabra, dada su etimología, es decir, obrerosartistas, en todas las gradaciones posibles, si acaso hay un punto de separación entre el artista escultor estatuario, por ejemplo, y un artista decorador, vale decir, *obreros competentes, con criterio propio, capaces de razonar, capaces de intervenir eficazmente en la producción industrial, de mejorarla con formas nuevas y más convenientes o adecuadas*, así como de promover nuevas empresas industriales, de mayor o menor entidad<sup>297</sup>.

Ainda de acordo com essa matriz de pensamento, o autor, no ano de 1911, em seu compilado de artigos, *El Momento Político*, expressa abertamente que o direcionamento político deveria partir das ideias e da elaboração de planos de governo para melhor funcionamento do país. Os planos serviriam, portanto, aos interesses e às necessidades da nação. Em seu artigo *Situación de los Partidos*<sup>298</sup> (1910), ele escreve:

Lo que interesa al país es que se dé satisfacción à sus necesidades, lo más digna, lo más directa y eficazmente que fuere posible. ? Por qué, pues, no hemos de reunir nuestros esfuerzos, sí es verdad que tenemos iguales aspiraciones, para servirlo, en vez, ¡de retardarlo en su marcha progresiva!<sup>299</sup>

A defesa efusiva de direcionamentos de ideias racionais de ação possui seu gérmen nos documentos mencionados e, posteriormente, são desenvolvidos no primeiro tomo da obra de Figari. Isso evidencia o caráter de indicação de ação política, institucional e social que das páginas do autor transbordam. Em outras palavras, ele não apenas teoriza sobre a importância de uma matriz de ação, como tenta implantar sua teoria legislativamente, em suas apresentações de organização de ensino e em seus debates políticos.

“*Si el arte es un medio de acción – cosa que me parece axiomática – no puede juiciosamente considerarse como finalidad*<sup>300</sup>”, diz o autor. Logo, ele discorda obviamente em uma ideia da Arte pela Arte, sendo uma contradição em seu pensamento esse tipo de proposição filosófica e de atuação estética. O entendimento de evolução como constante melhora das formas de ação do homem, para seu benefício e para o da espécie, se expressa mediante as ações artísticas do ser humano. Suas proposições sobre Arte são proposições sobre a sociedade e de entendimento sociológico e evolutivo de

---

<sup>297</sup> FIGARI, Pedro. *Educación y arte*. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1965. p. 22; 23; 24.

<sup>298</sup> Publicado em La Razón em 24 de dezembro de 1910.

<sup>299</sup> FIGARI, Pedro. *El Momento Político 1910-1911*. Montevideo: O. M. Bertani, 1911. p. 11-12.

<sup>300</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 161.

ações e desempenhos dos seres humanos, bem como propostas de ações para melhorar constantemente a vida humana.

Devemos retomar que um dos componentes para a formação de uma orientação racional da Arte é a consciência do conhecimento que o humano possui. A consciência do conhecimento é uma característica humana. O conhecimento formaria o conceito da Arte, pois toda a atividade artística estaria entrelaçada a seu conceito. Esse, por sua vez, seria melhor desenvolvida quanto mais apoiada no conhecimento. Sendo assim, o conhecimento seria o início da ação intelectual e a característica específica de diferenciação do ser humano com os demais animais.

Figari, ademais, considerou imperdoável dar mais visibilidade à técnica que ao conceito por trás da ação de arte<sup>301</sup>. A Arte deveria ser inquirida inicialmente por seu conceito/ideologia e, posteriormente, pela técnica utilizada e adaptada. Desse modo, é categórica a singularidade de adaptar a técnica ao conceito que o indivíduo se propõe a externalizar. Na teoria de Figari, quando o humano expressa conceitos abstratos, ele exterioriza seus próprios preceitos, baseado em referências particulares de experiência própria<sup>302</sup>. A técnica, assim, jamais se mostraria precisa, pois manifesta, inevitavelmente, ideias subjetivas particulares, em última instância.

Por más compleja que sea una obra artística. Todos sus elementos deben ordenarse de manera que el concepto inspirador prevalezca y triunfe por encima de todo. Para ello es menester que haya un concepto efectivo, es decir, una finalidad real, porque, de otro modo, es una obra sin objeto, un esfuerzo perdido<sup>303</sup>.

O autor deixa elencado, ainda, o que, para ele, formava condições de uma boa relação entre arte/ferramenta e técnica, mencionando seis aspectos importantes para tal elaboração:

Una línea de conducta ideal artística sería, pues, aquella por la cual se tratara de definir, en primer término, la mejor orientación, y luego, de aplicar el ingenio lo más estrictamente que sea posible, a producir en ese sentido. Se verá más claro en adelante, que nosotros no excluimos

---

<sup>301</sup> No que se chama corriqueiramente de obra de arte, ou seja, pintura, escultura, poesia e música, muitas vezes é dada mais ênfase à dificuldade da técnica aplicada que ao conceito por trás de sua forma. Para Figari, a técnica pode ser observada algumas vezes apenas como um adorno suntuoso que nubla conceitos complexos e estados psíquicos. Muitas vezes, se esquece dessa subordinação, na qual a técnica só é meio de expressão de um conceito e é dada mais visibilidade a uma obra de técnica difícil que a uma obra com conceito complexo. Um exemplo do autor é uma arma, que, por mais adornada que seja, se não disparar, perde sua funcionalidade e é descartada.

<sup>302</sup> Os conceitos de ação subjetiva e objetiva são explorados de modo mais imersivo ao longo da análise do segundo tomo do livro de Pedro Figari, chamado *Estética*.

<sup>303</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a. p. 170.

el solaz. Sólo tomamos en cuenta aquí la importancia de la selección de finalidades del esfuerzo y la conveniencia de someter a éste a la consecución más directa de las finalidades consagradas como mejores. Lo expuesto nos permite deducir, por lo menos, las siguientes conclusiones:

1º Que siendo siempre mayores las necesidades y aspiraciones que los recursos de acción, el esfuerzo artístico debe encararse de modo que se obtenga *un máximum de resultado con un mínimum de esfuerzo*.

2º Dado que la eficacia es una condición fundamental del esfuerzo, éste ha de ser *lo más adecuado posible a su finalidad*.

3º Que el esfuerzo artístico presupone necesariamente una deliberación y, en consecuencia, una selección de recursos. El esfuerzo será tanto más estimable, pues, cuanto más victorioso resulte: de ahí que *la simplicidad* sea una de las características de la obra de arte.

4º Que el esfuerzo artístico debe encararse dentro de *la mayor unidad posible*, para adquirir su mayor intensidad.

5º Que siendo ineficaz el artificio, por sí mismo, se impone *la sinceridad* como medio más efectivo de acción.

6º Que siendo siempre limitados, si bien progresivos, los recursos técnicos, para la consecución de un ideal más progresivo aún, es inconsulto restringir las iniciativas bajo una reglamentación definitiva, desde que siempre es posible esperar un mejoramiento<sup>304</sup>.

Há um claro direcionamento de como deveria ser entendida e difundida a ação do uso da Arte, bem como o seu papel na evolução social. O autor defende o conceito e seu uso simples acima da técnica. Percebemos, portanto, que essa parte é uma defesa da própria produção pictórica de Pedro Figari, na qual as formas claras e simples se baseiam em conceitos que ele quis expressar, e não em uma técnica rebuscada.

Dessa maneira, Figari insere um novo ponto de vista, ao incluir os cientistas no grupo de artistas. Em sua visão, os investigadores eram artistas incomparáveis e excluídos da denominação comum de Belas Artes. O autor, assim, possuiu a visão de que a Arte era extremamente plural, útil e modificadora da sociedade:

La obra de arte, en su acepción más elevada, es un paso victorioso sobre lo desconocido; es un nuevo recurso que puede utilizarse para satisfacer la necesidad de mejorar, que es ingénita en los organismos, y que es orgánica en el hombre; en otras palabras, la obra más estimable es la más beneficiosa, y como nada es más beneficioso ni prolífico en bienes que el conocimiento, y la diseminación del conocimiento, la obra de arte superior es, naturalmente, la que se realiza en esas vías<sup>305</sup>.

Logo, a Arte, ferramenta auxiliar da expansão do conhecimento, é afirmada, novamente, como uma dilatação do conceito de Arte. O conhecimento seria ligado à pesquisa e ao ensino, sendo esse entrelaçamento explorado pelo autor. Pedro Figari

---

<sup>304</sup> Ibid. p. 172-173.

<sup>305</sup> Ibid. p. 179.

havia, anteriormente, proposto de forma legislativa a reformulação do ensino na Escola de Artes e Ofícios, apresentando um novo plano de ensino<sup>306</sup>. O autor defende, à época, que o ensino deveria ser efetuado enfatizando o pensamento crítico do aluno, pois acreditava ser um erro colocar a técnica como aprendizado fundamental. Para Figari, faz-se mais importante incentivar o desenvolvimento de ideias e de conceitos, pois eles possibilitam explorar a técnica a fim de melhor adaptá-la a sua necessidade. Haveria, assim, constante possibilidade de modificar e inventar novas técnicas com melhores respostas às necessidades humanas, promovendo, por sua vez, a evolução.

O conhecimento, a priori, foi considerado falho, pois seria deficitário aprender as etapas do conhecimento sem o incentivo de inová-las. Em sua teoria, ele afirma que manter-se em percepções já apreendidas formariam padrões de ações reproduzidos sem inovação. Isto porque as necessidades se modificam e as soluções devem se transformar. Esse pensamento tradicional, então, desencadeia, uma vez mais, um eixo de crítica ao ensino que louva o passado em vez de fomentar novos pensamentos e soluções originais. Nas palavras do autor:

tan clara esta verdad, los centros de enseñanza vierten sus fórmulas como insuperables, cultivan la erudición más que el razonamiento, descuidando las facultades superiores del alumno, si acaso no se condenan como una rebelión. Lo que se llama enseñanza, se reduce casi siempre a preconizar los recursos de acción más conocidos, y aun las propias formas pretéritas, con un espíritu admirativo antes que analítico, reaccionario más bien que conservador. Todavía en los centros de enseñanza se hace la apología de lo viejo antes que su crítica, y de este modo es que tanto cuesta reconocer la excelencia de lo nuevo. Puede decirse que se da a los alumnos una colección de "instrumentos", en vez de ideas y orientaciones para que puedan desarrollar y utilizar su individualidad lo más posible, y es así que tan a menudo se confunde la "herramienta" para actuar, con la acción misma<sup>307</sup>.

Novamente, podemos identificar proposições políticas de modificações feitas por Figari. O autor busca um ensino emancipador e critica o ensino e suas limitações de possibilidades. Para ele, não deveria se uniformizar os alunos, deveria, pelo contrário, dar-lhes a alternativa de explorar novos campos e novas soluções para as necessidades que se manifestam. Em suma, busca-se uma evolução social desde o ensino, através da ferramenta da Arte racional.

---

<sup>306</sup> Pedro Figari foi diretor da escola de arte e ofícios entre 1915 e 1917, além de proponente de um novo projeto de ensino, em 1910. Suas propostas não foram implementadas com totalidade durante seu período administrativo e receberam críticas, o que fez Pedro Figari se afastar da direção da escola.

<sup>307</sup> Ibid., p. 182.

En las escuelas de arte, como en todas las demás, debería, pues, según comienza a hacerse, preocupar muy principalmente la idiosincrasia del alumno, para mantener en él un espíritu optimista, creador, más *bien* que someter a todos a iguales disciplinas, que desvían a los más de su mejor senda. De ese modo se operaría selección de aptitudes en una forma racional y provechosa, multiplicando la variedad de los recursos de acción, en vez de uniformarla conventualmente. Sería saludable hacer propaganda, en las filas escolares, en el sentido de que comprenda cada cual, por un lado, que por todos los medios racionales, y en todas las vías, hay siempre la posibilidad de mejorar lo existente, y, por el otro, que *nadie ha de dar más de lo que puede*, y que ese máximo en cantidad y calidad lo obtendrá cada uno solamente dentro de las inclinaciones y peculiaridades de su propia individualidad, y nunca fuera de ahí. Las escuelas, por lo general, hacen confiar demasiado en el recurso técnico y en la eficacia del enseñamiento, como si ello bastara para formar al productor óptimo, no ya para hacerle producir lo más posible. Los alumnos, así mistificados, van a la caza del diploma antes que a procurarse los conocimientos de que han menester para dar amplio campo a sus aptitudes personales<sup>308</sup>.

Suas proposições de ensino são bastante inovadoras em relação aos padrões da época. Figari criticou os cursos de formação acadêmica com maior renome e incentivou os alunos a trabalharem com o que mais se sentiam propensos a fazer. Para o autor, quanto mais se é inclinado a um tipo de ensino ou de trabalho, melhor se desempenha esse ofício. Desse modo, ao trabalhar com o que mais se gosta, se produz o melhor para a comunidade social, ou seja, se produz inovações que auxiliam o progresso humano, pois “*Cargar con un diploma y un bagaje técnico inadecuado a la personalidad del alumno, es preparar fracasados*”<sup>309</sup>. Chegamos, assim, a um ponto crucial nas abordagens de Pedro Figari. Tanto anteriormente, quanto posteriormente à publicação de seu livro *A.E.I.*, o intelectual defende que a organização política e institucional do Estado deveria promover a instrumentalização de conhecimentos, assim como fomentar a criatividade dos indivíduos e desenvolver industrialmente o país para oportunizar o ambiente de progresso.

Para Figari, os seres humanos procuram constantemente o progresso, pois possuem, intrinsecamente, uma espécie de lei que rege seus corpos em direção à evolução. O humano estaria ligado, pois, a dois seguimentos que seriam associados à sua evolução, um pessimista e outro otimista. O pessimista estaria ligado ao passado e o otimista ao avanço. Um paralelo, portanto, entre a tradição e o racionalismo.

---

<sup>308</sup> Ibid., p. 184.

<sup>309</sup> Ibid., p. 186.

O autor caracteriza esses dois grupos que ele afirmou existir como involuídos e evoluídos. Posteriormente, dividiu esses grupos em subcategorias. Os involuídos: conservadores e reacionários que buscavam cristalizar a atualidade como o melhor momento da humanidade, determinavam uma retroevolução, e usavam a crítica sistematicamente como oposição a melhora social. Os evoluídos: ponderados e radicais. O autor caracterizou, depois, novamente os grupos e subgrupos, e empenhou-se em deixar claro que essas categorias eram variantes.

Hay dos tendencias fundamentales en el espíritu humano la defensiva-pesimista y la combaciva-optimista, que, acaso, corresponden a diferenciaciones operadas en la evolución. Si no son estructurales, son debidas a una diversa dirección o a un diverso grado evolutivo de la cerebralidad. Los primeros se manifiestan apegados a lo existente, como insuperable, – cuando no nostálgicos del pasado –, y los otros se hallan más o menos estimulados por un afán de reforma y de avance.

Fuera de los matices que caben en la generalidad de esta división, podría denominarse a los del primer grupo *avolutivos* o *involutivos*, y a los del segundo, *evolutivos*. En el primero forman los que piensan que no pueden obtenerse más bienes y conquistas que los alcanzados en cada actualidad, -no porque no lo deseen, naturalmente-, y los que lamentan no poder reconstruir el pasado; en *el* segundo grupo, los esperanzados en que un avance prudente, razonado, puede ser benéfico, así como los que están aguijoneados por un impaciente anhelo de avance, a cualquier precio. Estos grupos podrían subdividirse así: el primero, en conservadores y reaccionarios, y el segundo, en ponderados y radicales o avanzistas.

Los avolutivos querrían cristalizar la actualidad em que viven, como la mejor, en tanto que los involutivos, prendados de los relatos tradicionales, querrían determinar una retroevolución, una evolución invertida. Unos y otros, misionéistas, usan de la crítica a manera de oposición sistemática.

Los ponderados no dejan de confiar en el avance, si bien, conscientes de que los intereses creados por la costumbre pueden, en su esfuerzo de resistencia, malograr o neutralizar los beneficios del avance inconsulto, usan de la crítica como de un regulador, sin dejar de ver la necesidad de tender resueltamente al mejoramiento; y los ultra-avancistas, en cambio, desdeñan el análisis crítico, en la inteligencia de que cualquier reforma, por irreflexiva que sea, mejorará lo existente. Es claro que no hay una línea precisa de separación entre ninguno de los grupos, y que el ponderado, a fuerza de ser tímido, puede desempeñar la acción conservatista, por lo que es preciso contar con alguna dosis de radicalismo avancista, para sustraerse a la presión de las resistencias conservadoras; pero de ese esfuerzo total, en donde las fuerzas reaccionarias y aun las propias conservantes desempeñan el papel de rémoras, – acaso por esto mismo estimulante para los combativos –, surge el progreso. Resultaría, en verdad, inexcusable que teniendo facultades para avanzar, renunciáramos a ese privilegio,

permaneciendo estacionarios como parecen estarlo las especies inferiores. Sería tener alas y no volar.

Se comprende que el espíritu de avance requiere, más que nada, el contralor crítico. Así como el innovador propone cambios más o menos audaces, el hombre crítico debe examinar las proyecciones de la empresa, para medir sus consecuencias, sus ventajas y desventajas, mas no por cierto para determinar una oposición a lo nuevo, sólo por nuevo<sup>310</sup>.

Assim, mesmo os que propussem novas ideias deveriam manter seu estado de crítica ativo, a fim de melhor selecionarem o que poderia ser feito. Desse modo, não incorreriam no erro de falarem do novo pelo novo, um erro tal qual o é a Arte pela Arte. Ao que entendemos da argumentação de Figari, “*ningún prejuicio es definitivo, y si pudo ser útil alguna vez, no puede serlo definitivamente*”<sup>311</sup>.

Essa duplicidade de encaminhamento entre conservador/reacionário e inovador/avançado ocorreu ao longo da história da humanidade, para o autor. Essa proposta de análise sobre dois tipos de atuação em sociedade também pode significar a análise que Figari desenvolveu entre o Partido Nacional e o Partido Colorado. Em seu livro *El Momento Político* (1911), em muitos artigos<sup>312</sup>, o autor pontua que deve se identificar as divergências de propostas políticas dos dois partidos, e não apresentar algo que apenas se intitularia como novo, sem conter novidade efetiva.

Assim, vemos novamente as relações de proposição efetiva da teoria original desenvolvida por Pedro Figari. A partir da análise do conceito de Arte, e posteriormente a sua dilatação, o autor elabora todo o desenvolvimento de sua proposta e crítica. Ao arguir sobre Arte, ele escreve sobre a ação do ser humano em seu meio geográfico para desencadear degraus da evolução do organismo social. Sendo assim, investigou as ações do humano em sociedade para o progresso.

Abordamos, ademais, a constatação de Figari sobre as dificuldades do desenvolvimento do progresso, devido ao cunho tradicional (religioso e metafísico) das organizações e ações do ser humano. A conduta antinatural e antiprogressista da tradição seria, como visto, suprimida com a defesa do pensamento racional, no qual o Estado laico – com propostas efetivas legislativas, educacionais e culturais – auxiliaria o progresso do país.

---

<sup>310</sup> Ibid., p. 196; 197; 198.

<sup>311</sup> Ibid., p. 199.

<sup>312</sup> Os artigos que mencionamos são: *Dilema que se Plantea*, publicado em 22 de dezembro de 1910, *Orígenes de Nuestras Perturbaciones*, publicado em 23 de dezembro de 1910, *Situación de los Partidos*, publicado em 24 de dezembro de 1910, *El partido Constitucionalista*, publicado em 27 de dezembro de 1910 e *Ausencia de ideas*, publicado em 28 de dezembro de 1910.

Compreendemos, por fim, que, em seu primeiro livro: *Arte*, Pedro Figari apresentou um novo conceito de Arte ampliada, no qual a Arte é a ferramenta utilizada pelo ser humano como interação com o meio externo para sua evolução. Posteriormente, ele identifica os elementos que constituem impedimentos para a evolução humana, e, ao cabo, apresenta propostas de uso da Arte racional para o progresso. Forma, assim, o primeiro arco explicativo de sua teoria original. Em seu segundo livro, chamado *Estética*, exploraremos como o autor verificou a relação do ser humano com seu meio externo e os desdobramentos psicofísicos decorrentes dessa interação.



#### 4 DAS FORMAS DE INTERAÇÕES COM O MUNDO EXTERNO: A ESTÉTICA RACIONAL E A ESTÉTICA EMOCIONAL

No debemos olvidar que, en resumidas cuentas, ni un solo sabio hay que no tenga mucho que aprender, así como tampoco hay un ignorante que no tenga algo que enseñar<sup>313</sup>.

Identificamos, anteriormente, a primeira parte do sistema desenvolvido por Pedro Figari acerca dos debates e da ampliação do conceito de Arte e sua interpelação com a teoria evolucionista. A teoria de Figari consistiu na compreensão de que a Arte é ferramenta para o progresso, e deve ser utilizada com consciência de seu conhecimento racional para melhor suprir as necessidades humanas. A Arte auxiliaria, assim, a aperfeiçoar constantemente o progresso evolutivo. A partir dessa apreensão estabelecida, iremos, agora, adentrar as camadas do segundo tomo intitulado: *Estética*. Ao longo de nosso quarto capítulo demonstraremos o encadeamento entre os conceitos investigados por Figari, no qual a utilização da Arte pode ser expressa de maneira estética. Nesse segmento, vamos localizar, como em seu argumento, o autor desenvolveu um novo arco explicativo de seu sistema. Em sua compreensão, a Estética, em suas duas modalidades a Racional e a Emocional, são formas de relacionamento com o mundo exterior ao humano – seja o ambiente geográfico ou as experiências interpessoais. Através dessa premissa, o ser humano selecionaria as ferramentas da Arte para produzir esteticamente conforme sua percepção e entendimento do mundo externo a ele. Estética<sup>314</sup> é mais um conceito reelaborado pelo autor e considerado chave de atuação do humano na sociedade e, por conseguinte, de ação evolutiva.

---

<sup>313</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 231.

<sup>314</sup> Faz-se necessário evidenciar que a Estética, como disciplina filosófica, foi estabelecida em 1750, por Alexander Gottlieb Baumgarten. A criação diz respeito à redefinição de arte no período, no qual ocorre a remodelação das artes liberais (conhecimento multidisciplinar, não necessariamente ligado a uma profissão) e das artes mecânicas (artesanato). Inclui-se nas artes liberais a escultura e a pintura, por exemplo, por sua relação pós “Renascença”, com a matemática e a geometria. Com a progressiva importância das artes mecânicas no contexto de produção do período e sua função social, a hierarquização das artes entra em novas querelas. Após redefinições, as artes liberais passam a ser denominadas de Belas Artes, até que, em torno de 1800, a categoria Arte, no singular, é estabelecida, abarcando artes plásticas, música e literatura. Paralela à Arte, há a Estética, como um estudo de parte de seus fenômenos. Ver: KORFMANN, Michael. Kant: autonomia ou estética compromissada? *Pandaemonium Germanicum*, p. 23-38, ago. 2004.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb; WINCKELMANN, Johann Joachim; MENDELSSOHN, Moses; HAMANN Johann Georg. *Belleza y verdad: sobre la estética entre la ilustración y el romanticismo*. Barcelona: Alba Editorial, 1999.

#### 4.1 Debates acerca da possível Estética biológica

Figari, em suas leituras, identificou uma falta de convergência sobre a definição do conceito de Estética pelos pesquisadores da área. Esse foi o gatilho inicial para seus questionamentos acerca dos fenômenos estéticos. Para nosso autor, o conceito possuía uma explicação que mesclava Filosofia e Biologia, estando a Estética atrelada à natureza, essencialmente, e, sendo assim, à evolução. A partir dessa breve apresentação, iremos nos debruçar sobre os elementos desse sistema que demonstram aspectos únicos da teoria desenvolvida por Pedro Figari. E, ainda, exploraremos sua relação e seu distanciamento com importantes autores da filosofia e do cientificismo dos séculos XIX e XX.

Figari indicou que o fenômeno estético, desde Baumgarten<sup>315</sup>, esteve imerso em uma entidade desconhecida. Para o autor, as reconhecidas e obtusas teorias sobre Estética se baseavam em constantes contradições e incertezas. Partidário da racionalidade cientificista, o autor considerou não ser coerente chamar de ciência um conjunto ineficaz de argumentos indefinidos, como é o caso do fenômeno estético. Para o uruguaio, um dos primeiros erros ao se tratar do conceito era:

No es judicioso denominar “ciencia” a un conjunto de tanteos ineficaces, como son lo que se han hecho para explicar todo lo que se refiere a manifestaciones estéticas, a la belleza, a las propias “bellas artes”, y también al arte. Comencemos por reconocer que los que han teorizado al respecto, han hablado indistintamente del arte, de las bellas artes, de la emoción estética y de la belleza, como si todo esto fuera lo mismo, y han tomado a veces algunas de las peculiaridades más permanentes del fenómeno estético para explicarlo, descuidando el examen de su naturaleza intrínseca, esencial, cuando no se han atascado en él.[...] Es, como se ve, no tan sólo inconsulto, sino también irreverente denominar ciencia a algo que se nos ofrece de un modo tan confuso, cuando no contradictorio. Ciencia es conocimiento<sup>316</sup>.

Devemos lembrar que, de acordo com o ideário de Figari, a consciência do conhecimento é a atividade que difere o ser humano dos demais organismos

---

<sup>315</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), filósofo alemão que cunhou o termo Estética, apresentou-a como a arte de pensar o belo relacionada com o pensamento conceitual abstrato. Seria um conhecimento sensorial de apreensão do Belo, que se manifesta através dos objetos artísticos. Seus escritos, acerca da justificativa estética, representaram um ponto de inflexão da gnosiologia em direção à sensibilidade, valorizada como fonte de conhecimento. Para Baumgarten, a Estética deve oferecer uma forma de acesso ao mundo cognitivo, capaz de transmitir um conhecimento confiável, análogo ao trabalho da razão.

Ver: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.

<sup>316</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 10-11.

existentes<sup>317</sup>, sendo assim, a Estética, para se tornar uma ciência, deveria expressar um conhecimento definido e consciente. Dentro do ideário de Figari a precariedade na delimitação do conceito ocorreu devido ao uso de uma metodologia ligada à metafísica apriorista. Essa metodologia analisaria a Estética como um grande bloco, no qual estavam contidos diversos componentes – Arte, belas artes, beleza, emoção, belo – que não seriam analisados separadamente. Logo, “*no distinguir el arte de la estética, la han encarado con unilateralidad, tomando sólo en cuenta algunas de las modalidades del fenómeno estético o de la obra artística, y han subordinado lo demás a ese punto de vista*”<sup>318</sup>. Pensar a Estética com um grande bloco no qual estão inseridos diversos conceitos seria, por sua vez, anular suas variantes, além de contribuir para a sua indefinição. As variações que deveriam ser levadas em consideração seriam as de tempos e espaços de produção. Para Figari, o ser humano passou a viver em sociedades gradualmente mais complexas, produzindo manifestações com códigos de referências, na mesma medida, progressivamente mais complexas. Portanto, para o intelectual, o tempo era condição da linguagem<sup>319</sup> e de seus significados.

Devemos ressaltar que o autor compreende uma identidade essencial da Estética, manifestada em diferentes graus em todos os organismos orgânicos, inferiores, *selvagens*<sup>320</sup> e em culturas complexas. Sendo assim, haveria a possibilidade de analogias<sup>321</sup> entre eles, da mesma maneira que se desenvolveu parte da teoria da evolução de Charles Darwin. Há, como se percebe, o constante paralelo criado por Figari entre cientificismo e filosofia ao longo da estrutura de seu sistema.

A busca por localizar a natureza *essencial da Estética*, ademais, deveria ser baseada em uma perspectiva de “princípios positivos”, ou seja, não metafísica. Figari afirma que características ditas como fundamentalmente estéticas (o prazer, o agradável,

---

<sup>317</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a.

<sup>318</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 12.

<sup>319</sup> Não apenas da linguagem, mas também da materialidade, decorrente das relações específicas de cada época.

<sup>320</sup> O autor usa o termo *selvagem* para se referir a sociedades parcialmente isoladas, ou a sociedades da antiguidade que não convivem no meio urbano de seu período. *Selvagem*, para o autor, é um termo que se refere a um espaço de habitação social e não a um discurso racializado. O termo, hoje, é visto como pejorativo e preconceituoso.

<sup>321</sup> A analogia é uma consequência da evolução convergente, também chamada de Convergência adaptativa, que é o processo evolutivo em que indivíduos sem grau de parentesco próximo, mas que vivem em condições ambientais parecidas, passam a apresentar estruturas morfológicas, fisiológicas e até comportamentais semelhantes.

Ver: DARWIN, op. cit.

o bom, o belo<sup>322</sup>) são atributos que poderiam ou não estar contidos dentro do conceito. Em outras palavras, o simples, o estético, o horrendo e as satisfações das funções vitais também poderiam ser características integrantes do conceito. A partir desse ponto, identificamos que o autor iniciou, em entrelinhas, a construção de sua proposta de conceituação da Estética. Para Figari, nesse esteio, a Estética e a Biologia estão indubitavelmente interligadas. Sua proposta parte da compreensão de que há formas estéticas ligadas a funções vitais, como força, valor, graça, instinto, imposição, entre outras. Essas manifestações, que estão associadas à seleção natural e à luta pela sobrevivência<sup>323</sup>, possuiriam uma índole Estética essencial.

Como abordamos anteriormente, para Figari há graus de manifestações estéticas múltiplas, de acordo com a complexidade do organismo. Desse modo, em todas as escalas orgânicas há *algo* essencial que poderia definir o conceito de Estética. Por conseguinte, para o autor, a luta pela existência inspirou e foi o gérmen de todas as modalidades mais rudimentares de manifestação Estética e, portanto, deveria haver um paralelo em todos os organismos. Nas palavras de Figari: *“En los dominios de la biología podría encontrarse tal vez la clave del fenómeno estético, más bien que en las teorías de apriorismo metafísico y sentimental, que han resultado tan infecundas”*<sup>324</sup>. Em outros termos, identificamos que Pedro Figari buscou sua explicação do fenômeno estético por meio do cientificismo biológico e social balizado por Darwin e Spencer no início do século XX, afastando progressivamente a Estética de uma compreensão estritamente filosófica e metafísica. Logo, ele destoou da visão geral de Estética de seu período e deslocou o entendimento do conceito estético, assim como anteriormente realizou com o conceito de Arte.

A argumentação de Figari mostrou-se, portanto, de particular singularidade, pois utilizou sincronicamente os trabalhos Charles Darwin e Herbert Spencer como referências de afirmação teórica<sup>325</sup>, ao mesmo tempo em que criticou diversos elementos da teoria desses mesmos autores. Ou seja, Figari se apropriou dos fundamentos dos autores ingleses, se inserindo no debate internacional, para desenvolver sua própria epistemologia.

---

<sup>322</sup> Ver: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura textos essenciais*. Vol. 4 O belo. São Paulo: Editora 34, 2008.

<sup>323</sup> Ver: DARWIN, op. cit.

<sup>324</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 14.

<sup>325</sup> Correspondente à teoria da evolução e à aplicação dela ao organismo social.

Pedro Figari manifestou um desacordo explícito com Darwin, ao relacionar a Estética com a seleção natural – exemplo da postura crítica do uruguaio em relação aos autores em diálogo. O autor inglês infere, em sua obra *Origem das espécies*, que a Estética desempenhou um papel importante nos processos evolutivos relacionados à seleção sexual. O exemplo utilizado para essa explicação se baseou na análise de aves. Darwin escreveu que, em um longo processo de seleção, os machos mais melodiosos ou mais bonitos eram escolhidos pelas fêmeas e, a partir de seu cruzamento, transmitiam essas características para seus descendentes<sup>326</sup>. Para Pedro Figari, por sua vez, essa explicação não seria fundamentada, pois a beleza não era objetiva e, portanto, não poderia servir como um elemento fixo e padrão de explicação Estética. Seu posicionamento sobre a beleza subjetiva foi afirmado posteriormente em um de seus contos, chamado *Cipriana*, no qual podemos ler:

Cuando se dice de una mujer que es una belleza, es bueno observar la suma de juicios divergentes que se vierten, no ya las muecas que hacen las demás mujeres. Comó para mi manera de ver todas las mujeres son o pueden ser bellezas, dado que si no lo son para un vecino lo son o pueden serlo para el otro, y es preciso respetar el dictamen de cada cual sobre este punto, lo que quiero hacer destacar es que respecto de Cipriana todos los juicios coincidían, hasta el de las propias mujeres<sup>327</sup>.

A concepção de que a beleza é objetiva, entretanto, proporcionou uma série de interpretações errôneas para o autor uruguaio. Verificamos, assim, que Figari fez uma incursão em autores que traçaram, anteriormente a ele, um paralelo entre Biologia e Estética, constatando as lacunas escritas por esses autores e desenvolvendo sua argumentação.

Ainda tecendo um debate sobre a biologia e a Estética, Figari passou a criticar as percepções de Spencer sobre o conceito. Anteriormente, em seu primeiro tomo, Figari já havia discordado explicitamente de Spencer sobre o desenvolvimento da Arte, a partir do uso de energia excedente do ser humano, ou seja, energia não utilizada para finalidades de sobrevivência<sup>328</sup>. Para Figari, o autor inglês desdobrou sua argumentação sobre o conceito de modo reducionista: “*llenas las funciones vitales, del empleo de esas energías sobrantes es que surge el sentimiento estético. En esa ausencia de un fin*

---

<sup>326</sup> Ver: DARWIN, op. cit.

<sup>327</sup> FIGARI, Pedro. *Cuentos* (ilustrados por el autor). Montevidéo: Ediciones Fábula, 1951. p. 86.

<sup>328</sup> Ver: SPENCER, Herbert. *Do progresso* – Sua lei e sua Causa. Lisboa: Inquérito, 2002.

*utilitario vital, cree encontrar la clave del fenómeno estético*”<sup>329</sup>. Essa explicação foi vista como insatisfatória, pois, nela, se analisou somente uma manifestação de um sentimento estético e não o fenômeno em si. Spencer utilizou a Arte e a Estética como semi-sinônimos, contrastando com a percepção de Figari.

As divergências entre os autores não findam nessa observação. Utilizando o Tomo II de *Principios de Psicología*, escrito por Herbert Spencer, no qual o autor inglês novamente aborda a questão estética, Figari frisa uma passagem na qual é explorada a correlação feita por Spencer: “*el carácter estético de un sentimiento está habitualmente asociado con la distancia que lo separa de las funciones que sirven a la vida*”<sup>330</sup>. Para o uruguaio, essa argumentação não explicou o fenômeno estético, nem limitou seu caráter constitutivo. Após demonstrar a insuficiência explicativa de Spencer, ele uruguaio propõe a seguinte hipótese:

Quizá sea más exacto afirmar que el esteticismo emana del desarrollo de las mismas funciones vitales, como una consecuencia de la evolución, a cuya obra han prestado su concurso los propios órganos y sentidos que primitivamente estaban consagrados de un modo exclusivo a aquellas funciones. El error de la teoría spenceriana consiste, a mi juicio, en tomar como elemento fundamental del fenómeno la infecundidad que se ofrece a éste en el campo utilitario, lo cual no es siquiera una incompatibilidad categórica, sino más bien algo que obstaculiza su florecimiento.<sup>331</sup>

Na Estética, então, haveria um desenvolvimento de manifestações graduais e progressivas<sup>332</sup>, que contribuiriam para a evolução de modo geral. A relação feita por Spencer entre Estética e necessidade vital apenas mostraria um padrão de precedência, ou seja, seria necessário sanar as urgências de vida para que se manifestasse uma expressão estética. Porém, essa relação não seria condicionante ou determinante, pois a Estética não parte do ócio e do desinteresse para Figari.

O autor ainda contra-argumentou sobre o exemplo dado pela teoria spenceriana que avaliou os cinco sentidos<sup>333</sup>. Nela, é afirmado que o paladar é o sentido menos estético, por estar associado a uma necessidade vital: a alimentação. Por outro lado, o olfato, a audição e a visão seriam explorados esteticamente. Figari se contrapõe a isto, afirmando, na natureza, é raro observar animais cegos, surdos ou sem olfato, pois estes

---

<sup>329</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideú: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 16.

<sup>330</sup> SPENCER, Herbert. *Principes de psychologie*. Tomo II. Paris: Ed F Alcan, p. 667.

<sup>331</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideú: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 17-18.

<sup>332</sup> Em constantes variações e sem conter uma obrigatoriedade de continuidade.

<sup>333</sup> Ver: SPENCER, Herbert. *Do progresso – Sua lei e sua Causa*. Lisboa: Inquérito, 2002.

são de extrema necessidade para sobrevivência, sendo esse um argumento falho da teoria spenceriana. Figari, por fim, conclui parte de sua crítica ao escrever que as considerações feitas por Spencer apenas demonstraram que a Estética não possuiu um caráter estritamente vital. Essa é uma informação útil, porém não delimita e explica completamente o fenômeno.

Pedro Figari se apropriou do debate científico evolucionista de Spencer e de Darwin e o reinterpreto, criando uma argumentação própria de condensação entre a Biologia e a Filosofia para explicar um fenômeno social. Devemos nos recordar, ademais, que, para o autor, as necessidades mudaram de acordo com a evolução. Logo, o que é considerado vital também foi modificado ao longo do tempo. Nesse esteio, a Estética estaria inserida dentro da teoria evolucionista, mas não seria subordinada à sobrevivência, em última escala.

Ainda averiguando o debate sobre a definição do conceito de Estética, Figari analisou as argumentações de Jean-Marie Guyau, autor francês do século XIX. Este autor defende uma noção de Estética mais generalizada, englobando sensações, sentimentos, movimentos, se nutrir, respirar, se mover, se reproduzir, entre outros. Estas seriam as manifestações de uma beleza íntima que reverberava na consciência, na inteligência e na vontade<sup>334</sup>. Em seu livro *Problemas de estética contemporânea*<sup>335</sup> (1902), Guyau abordou a Estética sem contornos delimitados, a associando ao espaço vital que o indivíduo ocupa. Em *El arte desde el punto de vista sociológico* (1902), o autor sintetiza a fusão da individualidade com a vida coletiva regulada por uma perspectiva sociológica. Tendo isto em vista, um desacordo entre os autores foi a constatação de que a emoção artística é definitivamente a mesma emoção social e, nela, a vida dos indivíduos e a vida do artista se aproximariam diante das sensações agradáveis e de prazer.

la emoción artística es, en definitiva, la emoción social que nos hace sentir una vida análoga a la nuestra y aproximada a la nuestra por el artista: al placer directo de las sensaciones agradables (sensación del ritmo, de los sonidos o de la armonía de los colores) se une todo el placer que obtenemos del estímulo simpático de nuestra vida en la sociedad de los seres imaginarios evocados por el artista<sup>336</sup>.

---

<sup>334</sup> Ver: CONTINI, Annamaria. Vitalidade e socialidade da arte: A estética de Guyau. *Revista do mestrado em história da arte EBA*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1998.

<sup>335</sup> GUYAU, Jean-Marie. *Problemas de estética contemporânea*. Madri: Ed. F. Fe y Sáenz de Jubera, 1902.

<sup>336</sup> GUYAU, Jean-Marie. *El arte desde el punto de vista sociológico*. Madri: Ed. Libreria F. Fe, 1902. p. 64.

Ainda no desalinho entre ambos os autores, o francês expressa que a beleza e o belo são a consciência da sociedade na vida intelectual: “*El sentimiento de lo bello no es sino la forma superior del sentimiento de la solidaridad y de la unidad en la armonía; es la conciencia de una sociedad en nuestra vida intelectual*”<sup>337</sup>.

Para Figari, contudo, todas essas afirmações são equivocadas, pois, ao aplicar uma análise metafísica tradicional, Guyau investigou a Estética e a Arte através de seus efeitos, e não o fenômeno em sua essência. O autor francês teria, por extensão, misturado os conceitos de Arte, beleza, Estética, prazer, ser agradável e de moral, nas palavras de Figari. O uruguaio afirma que a Estética – como a cultura intelectual e a Arte – sempre possuiu um caráter sociável, sendo assim, esse não foi um elemento essencial e constitutivo do fenômeno. A Estética, pelo contrário, poderia se manifestar de modo antissocial e antimoral, e conter variantes éticas, de tempo, de espaço e de graus de evolução:

El concepto estético como evoluciona y asume las más variadas formas generales y aun, locales, se ofrece as veces en oposición a la moral y a la entidad social, y no puede ser de otro modo, desde que varía tanto el criterio moral cuanto el interés social, con relación al lugar, al tiempo y a muchas otras circunstancias, en tanto que el hombre y la realidad no verían substancialmente: evolucionan<sup>338</sup>.

Características conceituais como moral e social são, por extensão, elementos que integram a Estética, o que seria o mesmo que admitir que podem não a integrar. Na percepção de Figari, seria necessário compreender a geração do fenômeno estético, com seus fatores étnicos, climáticos e peculiaridades individuais. Isso demonstraria que as expressões do fenômeno estético poderiam ser horrendas, amorais, sociais, macabras, indiferentes, cruéis, heroicas, criminosas<sup>339</sup> e assim por diante, sem expressar necessariamente o belo, a moral e o agradável. Não seriam, portanto, esses os fatores que constituiriam a Estética e sua relação entre o indivíduo e o coletivo, como defendeu Guyau.

Nesse esteio, Pedro Figari inicia seu segundo livro avaliando os debates em voga sobre o conceito de Estética em uma apreciação biológica e filosófica. Ele pontua suas

---

<sup>337</sup> Ibid., p. 49.

<sup>338</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 23.

<sup>339</sup> Como são apreciadas as obras clássicas de teatro trágico, como obras tragédias de Shakespeare, por exemplo.



discordâncias<sup>340</sup> e, além disso, dá contornos a um pensamento próprio sobre a definição do conceito. Em sua hermenêutica, Figari compartilha da concepção de Darwin, Spencer e Fabre<sup>341</sup>, na qual haveria uma unidade básica de manifestação Estética, contudo, rejeita a explicação dada pelos autores, pela falta do fator subjetivo de interpretação. O uruguaio, mostrou-se em desacordo com teorias tradicionais, como a de Baumgarten, Guayu e Taine<sup>342</sup>, pois explicitou que tais autores investigaram o fenômeno embaralhando os conceitos de Arte, Estética, beleza, prazer, sociabilidade e etcetera. Eles teriam, então, investigado a expressão estética, mas não sua constituição em si<sup>343</sup>. A Estética para Figari, em outro sentido, possuiria manifestações poliformes e especificidades de tempo e lugar e, principalmente, possuiria uma causa geradora, possivelmente ligada à evolução anterior à sua manifestação múltipla.

Submergindo no panorama hermenêutico de diálogo no qual Figari estava envolto, observamos que, em sua percepção, haveria grande imprecisão do conceito de Estética, dado que sua definição estaria ligada a uma investigação metafísica. O estudo do fenômeno, por outro lado, deveria ser feito com “princípios positivos”, pesquisando a índole Estética com base científica de análise, inquirindo biologicamente a gênese do fenômeno estético. Ao avaliar outros pesquisadores que se inclinaram a essa aproximação, o autor uruguaio encontrou lacunas, posto que Darwin considerava a beleza objetiva e Spencer analisou a manifestação estética e não ela em si – e, para além disso, ambos misturam os conceitos de beleza, Arte e Estética.

Para Figari, o fenômeno estético partiu de uma função vital relacionada à evolução, pois o ser humano é um organismo que se adaptou como os demais. Logo, a Estética possuiria sua gênese em uma manifestação vital que se desdobrou com o tempo. Decorreu de tal interpretação a crítica aos autores que buscaram definir a

---

<sup>340</sup> Nosso trabalho mostra-se em acordo com Arturo Ardao. O autor escreve que, ao rechaçar Spencer, Le Dantec e Guayu, Figari assume sua busca por caminhos próprios de explicação, sendo antagonista dos teóricos europeus. In: ARDAO, Arturo. XI. Pedro Figari. In: ARDAO, Arturo. *La filosofía en Uruguay del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

<sup>341</sup> Jean-Henri Fabre (1823-1915) foi um naturalista francês que, entre suas pesquisas, acreditou encontrar em insetos himenópteros impressões análogas à percepção objetiva da beleza.

<sup>342</sup> Hippolyte Taine (1825-1889), autor com arcabouço inicial de origem positivista comteana, desenvolveu que a arte desvelaria a essência das coisas. O artista, então, de modo singular, possuiria o dom de sentir intensamente, imaginar e criar, pois compreenderia mais profundamente os objetos e revelando-os de maneira mais completa que a própria realidade, posto que, para o francês, a natureza em si não conseguiria relevar a essência das coisas.

Ver: PEREIRA, Sônia Gomes. A questão dos discursos fora de si na historiografia da arte brasileira. *Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe*, Salvador, outubro de 2017.

TAINÉ, Hippolyte. *Filosofia del Arte*. Barcelona: El Aleph, 2000.

<sup>343</sup> TANI, Ruben. *Etapas del pensamiento en Uruguay 1910-1960*. Roxlo, Figari, Oribe, Torres-García, Quiroga, Morosoli, F. Hernández. Montevideu: Casa Editorial HUM, 2013.

Estética baseados em suas expressões, posto que Figari procurou a motivação inicial do fenômeno estético como algo anterior a sua multifacetada exteriorização.

#### **4.2 Paralelos de existência: o espaço de florescimento do fenômeno estético e os modos de relacionamento com o mundo exterior**

Para que possamos adentrar na explicação da origem do fenômeno estético dentro do sistema de Figari, devemos realizar uma digressão sobre o que é a realidade e o que é a ilusão para o autor. Segundo sua argumentação, o ser humano estaria imerso em ambos, ao interpretar e se expressar no meio no qual vive. Essa imersão se desdobrou na experenciação e na compreensão do mundo externo, gerando, por fim, as experiências individuais e a compreensão do que nos circunda. Iremos explorar essa teoria, a fim de evidenciar novamente pontos de singular originalidade de Figari.

A definição de realidade, para Pedro Figari, é bastante direta, pois, para o autor, a realidade *é*, ou seja, a realidade existe independentemente da interferência ou da compreensão do ser humano sobre ela – ela *é*, existe por si<sup>344</sup>. A partir dessa constatação, o autor assume que é impossível ocorrer a separação física ou psíquica entre o indivíduo e o meio no qual ele se desenvolveu, pois o humano é inseparável do “mundo exterior”<sup>345</sup>, visto que é nele que o indivíduo habita<sup>346</sup>.

Para Figari, ademais, a ilusão se expressaria na concepção errônea de que o humano compreende e domina a realidade (mundo externo) como ela *é*. Contudo, ele não o faz, visto que o mundo externo se mantém mutável dentro de suas leis naturais, independentemente da interpretação do ser humano sobre ele. A humanidade avaliaria, assim, o mundo externo de acordo com a forma que se relaciona com ele, e, por conseguinte, de maneira conveniente. O ser humano, ademais, julgaria o mundo externo como bom ou ruim segundo lhe convém, acreditando dominar o meio que habita – e este é o cerne do conceito de ilusão<sup>347</sup>.

Apresentados os conceitos fundamentais do autor, decorre deles a compreensão de que a realidade luta por sua sobrevivência, sendo indiferente à existência do ser

---

<sup>344</sup> Segundo Ardao, o conceito de realidade que Pedro Figari defende pode ser substituído por *Natureza*. A natureza, por sua vez, significa substância-energia, e essa significa matéria. Ver: ARDAO, Arturo. XI. Pedro Figari. In: ARDAO, Arturo. *La filosofía en Uruguay del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. p. 121.

<sup>345</sup> Para Pedro Figari, o “mundo exterior” é tudo que permanece ao redor do ser humano, seja orgânico, inorgânico, natural ou construído. Tudo que está ao redor do ser humano é o mundo exterior.

<sup>346</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b.

<sup>347</sup> *Ibid.*

humano, e o ser humano, por sua vez, se apraz ao tentar dominar o mundo exterior, para dele se servir. Para Pedro Figari, por extensão, a humanidade, devido à tradição e seu egocentrismo, acredita que a natureza atua contra ou a favor de sua existência. Essa concepção teria um fundo tradicional, pois, para tal, deve-se ter como premissa a existência de uma entidade sobrenatural que rege a totalidade do ecossistema. Sendo assim, a ilusão seria tributária da tradição e da religião. As ilusões nas quais a humanidade está imersa, por sua feita, deturparam a compreensão da realidade, fazendo-a crer que a compreende em sua totalidade<sup>348</sup>. Porém, o mundo é formado por moléculas em contínuo movimento, mesmo com a aparência de inércia, demonstrando o quão insólito o domínio total da realidade aparente é. É necessário frisar que essa contrabalança entre realidade e ilusão são conceitos de relacionamento entre o humano e o mundo exterior, sendo o primeiro espaço de formação de condições físicas e psicológicas para o surgimento do fenômeno estético que o autor apresentou. Logo, é de suma importância para a construção de seu argumento.

A distorção que possuímos sobre a realidade influenciaria diretamente em nossa concepção de tempo e espaço. O autor afirma que tempo e espaço são conceitos imprecisos e quiméricos, utilizados apenas para denominar a sucessão de fatos. Forjamos essa métrica de compreensão do mundo exterior e individual. Desse modo, tempo e espaço são condições introjetadas para a apreensão da realidade. Nas palavras de Figari:

La concepción de lo que es, nos sugiere el concepto del tiempo y del espacio, por más que son quizá puras ilusiones psicológicas. Así como lo que existe nos hace forjar la idea de la nada, de lo que inexistente, de igual modo nos da la idea de espacio y del tiempo, que no existen. Si no existiera algo, no se concebiría la idea de sucesión, ni la de espacio. Es así que no podemos concebir la nada, o el tiempo, o el espacio, si no es por lo que existe, por *lo que es*.<sup>349</sup>

Sendo assim, a realidade ao nosso redor se modifica constantemente e, nessas mudanças, se identificou um progresso constante. Por conseguinte, se há uma linha infinita de mudanças, não há começo, nem meio, nem fim – o que demonstra a fragilidade da concepção de tempo e espaço<sup>350</sup>. Figari não negou a existência desses

---

<sup>348</sup> Ver: ANASTASÍA, op. cit.

<sup>349</sup> Ibid., p. 33.

<sup>350</sup> As compreensões sobre a relatividade do tempo e espaço são fomentadas não somente pela teoria da evolução, que abre caminho para uma ideia de infinita e constante transformação, mas também faz eco a emblemática tese escrita por Albert Einstein, publicada em 1905. Einstein condensa os conceitos independentes de espaço e tempo (desenvolvidos pela teoria de Newton) em uma entidade geométrica unificada de espaço-tempo. Posteriormente, em 1915, a teoria é expandida na teoria da relatividade geral,

conceitos, mas afirmou que eles apenas são códigos de compreensão da realidade em determinados períodos da evolução. O tempo, assim, nada mais é que a história da mudança dentro de mudanças<sup>351</sup>. Os fatores de tempo e espaço se mesclam na argumentação evolucionista de Pedro Figari, ponto não explorado com a devida atenção pelos trabalhos sobre o autor. O conceito entrecruzado de Figari foi apresentado em um breve parágrafo:

Nada hay que permanezca idéntico a si mismo, para determinar un concepto positivo de sucesión: *todo es sucesión*, todo evoluciona y se transforma. La estabilidad es una aparecía, nada más. La ley natural inmutable es, precisamente, de una perpetua transmutación. El tiempo es, pues, una simple sucesión del presente. Lo pasado no existe, como no existe el futuro; lo que fue, no es, y lo que será, tampoco. Sólo *es*, entonces, *lo que es*, lo que es presente. Si nada hay estable, ¿ qué puede fijar el tiempo, tal como lo concebimos?<sup>352</sup>

Com a afirmação de que não existe o fixo, o autor argumenta que o ser humano criou a ligação entre passado, presente e futuro como um artifício subjetivo para se relacionar com o mundo exterior. Em outras palavras, para o autor, o ser humano se relacionou com o meio ao seu redor através da modalidade psíquica da constituição do conceito de tempo. De igual modo, o homem inventou o *nada*, pois o *nada* não existe, o *nada* é ilusão, tendo em vista que sempre há a substância. A matéria que nos circunda é equivalente ao espaço.

Devido à tradição/ilusão, por conseguinte, o ser humano procurou explicar o desconhecido através de Deus, pois o infinito, o tempo e o espaço necessitam de uma causa primeira de existência, um agente criador do início. Para Figari, não houve causas primeiras, houve causas imanentes<sup>353</sup>. Para modificar esse estatuto da *ilusão*, a ciência deveria preencher as lacunas evidenciadas com conhecimento, e o desconhecido deveria ser investigado, trazendo à luz a compreensão da *realidade*. Em seu sistema, Figari afirma que o conhecimento é uma necessidade fundamentalmente humana, pois somos os únicos na natureza que pesquisamos. Para ele, ao longo de nossa evolução e adaptação, utilizamos o meio para satisfazer nossas necessidades, o que não conseguimos compreender idealizamos ou concedemos conceitos abstratos. Contudo, a

---

demonstrando, assim, que os debates internos do livro de Figari estão correlacionados com a efervescência cientificista do período e sua amplitude de disciplinas entrecruzadas.

<sup>351</sup> Ibid., p. 34.

<sup>352</sup> Ibid., p. 34.

<sup>353</sup> O que faz eco ao pensamento de Kant, onde a imanência parte de princípios cognitivos que ocorrem de acordo com a experiência possível, captando parte da realidade pelos sentidos.

Ver: KANT, Immanuel. *Crítica a Razão Pura*. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian., 2001.

ciência tende a aprofundar suas informações e explicações constantemente, diminuindo as ilusões e incompreensões acerca do mundo exterior, e expandindo nossa cognoscibilidade.

Partimos das considerações apresentadas pelo sistema de Figari, no qual o primeiro espaço de formação psicofísico do fenômeno estético se apresentou no relacionamento com o mundo externo. Nele, as categorias ilusão, realidade, tempo e espaço são introjetadas como métricas de compreensão desse mesmo mundo externo que evoluiu constantemente. Iremos, agora, nos debruçar sobre como se desdobra o relacionamento psicofísico<sup>354</sup> individualizado com o mundo externo.

Figari abriu um debate bastante atual, ao pôr em questão o fato de apenas investigarmos as transformações às quais possuímos alguma empatia ou proximidade. Tal argumento é curioso, pois põe em evidência padrões subjetivos e individuais, até então não abordados pelo autor. As relações nas quais estamos embebidos de realidade e ilusão são antecedentes, acumuladas psicofisicamente, e dialogam com nossas próprias elaborações e experiências, formando a individualidade e os respectivos gatilhos de comoção estética<sup>355</sup>.

A abordagem feita por Pedro Figari para explorar a relação entre o indivíduo e o mundo exterior é bastante flutuante. Acreditamos residir, aqui, um dos grandes pontos de contrassenso de sua teoria, ainda não investigado nas pesquisas existentes. O autor defende constantemente a objetividade científica, ao mesmo tempo em que explora a intensa relação de subjetividade entre o indivíduo, suas experiências e o desdobramento dessa relação na compreensão do mundo que o circunda.

Sendo assim, o ser humano perceberia o mundo de acordo com o modo que se relaciona com ele<sup>356</sup>. As relações são constantemente cambiantes, pois, a humanidade evoluiu e se modifica constantemente, o que, por sua vez, transformou os códigos de relação com o mundo exterior na ordem material e psicológica. Para o autor:

Nosotros no percibimos las cosas del mundo exterior como son en realidad: sólo percibimos en nosotros los efectos de relacionamiento

---

<sup>354</sup> O termo psicofísico é utilizado por Pedro Figari para se referir sobre as condições psicológicas, físicas e ambientais, nas quais o ser humano está imerso ao longo de sua vida e que formam seu espaço de experiência.

<sup>355</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b.

<sup>356</sup> Walter Benjamin, em seu jovem texto, intitulado *Escritos sobre mito e linguagem*, afirma que, ao percebermos o mundo a nossa volta, sempre o contaminamos com nossa psique. Tudo que nos *chega* é mediado por nosso subjetivo e objetivo, que se expande e torna nossa percepção cognoscível, não se percebendo algo sem contaminá-lo com nós mesmos.

Ver: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

para con lo demás que observamos y comparamos, y para con nosotros mismos, y de esto es que inducimos y deducimos sus cualidades, con arreglo a nuestras necesidades y aspiraciones, con arreglo a nuestros juicios y nuestros antecedentes psíquicos. Objetivamos, así, lo que es puramente un resultado psíquico de aquel relacionamiento.<sup>357</sup>

Neste ponto, ressaltamos a importância que o autor concedeu às relações psíquicas com ambiente que nos cerca. Ou seja, nossa subjetividade e constelação de referências próprias nos fez possuir uma compreensão singular de cada fenômeno<sup>358</sup>. Em seu artigo, publicado em 1911, intitulado *Perfilando más al candidato*<sup>359</sup>, o autor menciona brevemente a interferência da psique nos indivíduos e sua reverberação em ações e compreensões: “*Son únicamente los actos externos los que pueden darnos una resultante que nos deje ver no los secretos más íntimos, sino las influencias psíquicas predominantes en cada ser, y sólo así es que podremos valorarlo.*”<sup>360</sup>. O autor escreveu essa passagem logo após mencionar seu papel na *Junta de Auxilios* durante a Revolução de 1904<sup>361</sup>, evidenciando que as experiências possuem implicações diretas, subjetivas e objetivas.

Figari ainda afirmou que a mesma substância, matéria ou fato podem causar distintos efeitos, de acordo com a mentalidade individual humana, e seu arcabouço referencial. Ademais, há mais um elemento variante nessa análise: o fato do estado psíquico ser constantemente mutável. Nesse esteio, a única constância é a ininterrupta transformação.

“*Nosotros no vemos más que las imágenes de las cosas y a la vez plasmamos mentalmente, si así puede decirse, nuestros conceptos y abstracciones*<sup>362</sup>” – é desse modo que, para Figari, os conceitos são plasmados pelos indivíduos. Mais que identificar a capacidade da subjetividade na compreensão do mundo exterior, o autor parece reverberar o pensamento de Immanuel Kant, no que concerne ao conceito de

---

<sup>357</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 47-48.

<sup>358</sup> A atualidade de tal pensamento pode ser salientada ao lermos os estudos de Georges Didi-Huberman, que exploram as relações entre a subjetividade, experiências e a singularidade das comoções estéticas geradas pela Arte.

Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2013.

<sup>359</sup> Publicado originalmente em *La Razón* em 10 de janeiro de 1911.

<sup>360</sup> FIGARI, Pedro. *El Momento Político 1910-1911*. Montevideu: O. M. Bertani, 1911. p. 58.

<sup>361</sup> Ver: ESPIELL, op. cit.

<sup>362</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 49.

númeno<sup>363</sup>. Para Figari, não percebemos a essência das *coisas*, apenas vemos sua exterioridade e, para formarmos um juízo sobre ela, fazemos deduções e induções. Essas por sua vez, são influenciadas por fatores psíquicos, subjetivos e ambientais, gerando assim uma compreensão sempre própria sobre o que nos cerca. Para Figari, nosso cérebro possui a capacidade de gerar múltiplas conexões, segundo nossas experiências pessoais de fobias, simpatias e sentimentos.

Porém, há ressalvas a serem feitas sobre essa associação de pensamento entre Figari e Kant. Para o autor alemão, em sua teoria do conhecimento, a razão humana não tem a capacidade de alcançar puramente *as coisas* da forma que *as coisas* são; isto é, o humano não pode determinar o que as coisas são em si mesmas. Chegando a nós apenas uma percepção intermediada por nossa maneira de conhecer as coisas, nem por racionalidade, nem por imaginação percebemos as coisas em si mesmas (númeno), pois elas passam por nossos filtros de interpretação. Desse modo, o númeno é incognoscível e o ser humano jamais terá acesso a ele, pois ele existe para além do humano e sua percepção. Os indivíduos apenas se relacionam com a realidade como ela se apresenta para eles, enquanto fenômeno, sendo uma realidade para nós, e não a realidade em si<sup>364</sup>. Já dentro da argumentação de Pedro Figari, a realidade em si existe para além da interpretação do humano, porém ela é cognoscível. E, por meio de pesquisas científicas que geram conhecimento, o ser humano pode acessar a realidade em si. Logo, essa compreensão destoa do conceito de númeno kantiano.

Das relações que o cérebro desenvolveu com mundo exterior, o ser humano fixou impressões e passou a interpretar o mundo exterior a partir desses moldes pré-estabelecidos. As formas de relacionamento com o mundo externo formam as experiências e percepções individuais. Desenvolvemos associações de imagens mentais e de sentidos físicos múltiplos, decorrentes de nossas redes individuais e coletivas de experiências. Identificamos que, nas entrelinhas, para o sistema de Figari, os seres humanos são o elemento volátil de observação dos fenômenos.

Comprendemos, ademais, que, em tal sistema, o mundo exterior *é (realidade)*, ele existe para além de nossas interpretações, pois nunca temos acesso total aos

---

<sup>363</sup> Númeno é um termo utilizado para se referir à realidade em si, independentemente da intermediação humana ou de outros filtros de compreensão da realidade. As coisas são em si, sem a necessidade de interpretação, observação ou julgamento de ninguém. O númeno, em outras palavras, é a coisa em si.

Ver: KANT, op. cit.

<sup>364</sup> Ver: Ibid.

fenômenos que nos são apresentados<sup>365</sup>. Observamos apenas a partir de nós mesmos, como em um jogo de espelhos constantemente remodelado. Assim, deformamos a realidade com interpretações ou idealizamos os fenômenos que ainda não conseguimos analisar cientificamente. Para Figari, o ser humano, portanto, gera uma série de arbitrariedades, ao categoricamente afirmar compreender a totalidade do mundo exterior.

Notamos, dessa maneira, que há uma óbvia afirmação das condições indissociáveis da experiência do indivíduo com sua forma de relacionar com o meio. Contudo, Pedro Figari, arraigado em uma defesa inflamada da racionalidade, declara que a possibilidade de burlar essas incertezas residiria na análise científica dos fenômenos<sup>366</sup>. Para o autor, por mais plurívocas que as interpretações possam ser, há pontos de concordância. Essas concordâncias seriam de fato o conhecimento, ou seja, a realidade objetiva apreensível sobre os fenômenos. Com uma suposta neutralidade, seria possível, então, desenvolver uma análise objetiva, que formaria o verdadeiro conhecimento da realidade por meio da ciência. Os cientistas, que para o autor penetraram a essência das *coisas*, ao investigarem a natureza íntima e ao dissociarem os componentes que formam o mundo exterior e psíquico, exerceriam a forma superior de relacionamento com o mundo exterior – uma forma superior de Arte. Através deles, se desvelaria a verdade científica. É interessante frisar o conceito de verdade para Figari, no qual a verdade se define como uma conquista sobre a realidade em forma de conhecimento, uma realidade conhecida pelo ser humano. Ou seja, para o autor, a relação entre o humano e mundo exterior se demonstra em sua forma superior e neutra com o conhecimento da realidade a partir da ciência.

Contudo, o autor admite que a relação entre o indivíduo e o meio não é uma mera justaposição que pode ser dissociada e investigada. O humano possui uma longa lista de antecedentes que o compõe em sua evolução. Mais que isso, para Pedro Figari, o ser humano somente possui consciência à medida que constitui impressões em conjunto, formando um grande retalho de experiências e associações. Não há como o ser humano realizar relações e comparações sem experiências e imagens pré-existentes. O relacionamento do ser humano com o mundo externo não é apenas individualizado e

---

<sup>365</sup> Reafirmamos que essa relação não é pareada ao conceito de númeno, e sim faz referência à constante pesquisa e à busca de conhecimento, que dilata a compreensão da realidade ao longo da evolução, gerando acesso ao que antes era incognoscível. Desse modo, não compreendemos *ainda* a totalidade da realidade.

<sup>366</sup> Ver: ANASTASÍA, op. cit.



múltiplo, é constantemente mutável. A única lei constante, constata-se novamente, é a inconstância. Como o autor escreveu:

No son elementos que “actúen” sobre nosotros. Son elementos integrales de la realidad que nos contiene, y con la cual nos relacionamos en todo instante como con nosotros mismos. Según sea nuestra aptitud para intensificar o percibir los múltiples efectos de tal relacionamiento, vibramos más o vibramos menos, en ese perpetuo contacto<sup>367</sup>.

O autor, assim, efetua essa arguição sobre as formas de relacionamento entre o indivíduo e o mundo exterior, segundo ele mesmo, para deixar estabelecido que os efeitos que sentimos em contato com o mundo exterior são efeitos de relação. Em outras palavras, os direcionamentos de ilusão, realidade, tempo, espaço, objetividade e subjetividade são acessos a formas de relacionamento com o mundo exterior, formados a partir de nossas experiências pessoais e coletivas. Desse modo, o mesmo objeto, o mesmo fato e o mesmo fenômeno possuem efeitos diferentes em cada indivíduo, e, ao longo da existência do indivíduo, possuiu efeitos diferentes nele mesmo. O autor demonstra, aqui, uma efetiva absorção do fator subjetivo dentro de sua linha teórica, evidenciando uma maleabilidade em relação a como era tratada a questão nos círculos científicos ortodoxos do período.

#### **4.2.1 Das formas de relacionamento com o mundo exterior e as duas estéticas**

Após apresentamos o pequeno debate que existe de correlação entre Biologia, Filosofia e Estética, além de evidenciarmos a presença inerente da subjetividade na compreensão do mundo exterior, vamos, agora, destrinchar o processo de percepção individual e suas formas de relacionamento com o mundo. Figari investigou como se sucederia a relação entre o indivíduo e o meio. Buscou, para tanto, uma explicação partindo de aspectos fisiológicos, rumo à expressão do fenômeno estético. Para tal, o autor percorreu um caminho sinuoso de conexões, que o guiaram para sua conclusão parcial: há duas estéticas, a emocional e a racional – como veremos ao longo dessa seção.

Antes de adentrarmos propriamente no conteúdo introduzido acima, devemos fazer uma observação. Nesse trabalho, as chamadas duas estéticas de Pedro Figari não fazem referência ao conhecido texto de Arturo Ardao que possui o título: *Las dos*

---

<sup>367</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 61.

*estéticas* de Figari. Ardao, contudo, resume seu entendimento das duas estéticas de Figari desse modo:

La primera es una estética explicativa del arte, como acción universal del hombre también universal. La segunda es una estética prospectiva un arte como acción históricamente condicionada del hombre de una región y de una época, del hombre americano de su tiempo. La primera es la estética del filósofo que da satisfacción a su razón especulativa. La segunda es la estética del artista que da satisfacción a su voluntad creadora<sup>368</sup>.

Arturo, como se vê, aponta diretamente a Estética como uma explicação da ação universal da Arte. Contudo, como observamos na análise do texto de Pedro Figari, a Arte é uma ferramenta que o humano utiliza ou não, e, como ainda aprofundaremos, a Estética é uma forma psicofísica de relacionamento com o mundo externo. Por exemplo, ao observar um pôr-do-sol, nos comovemos esteticamente sem utilizar nenhuma arte/ferramenta.

Além disso, Ardao se refere à primeira Estética como aquela escrita na obra *A.E.I.* e a segunda Estética se referiria à produção pictórica de Pedro Figari<sup>369</sup>. Concordamos com o pesquisador, ao afirmar que a segunda Estética se localiza definitivamente na pintura do autor, expressando uma concepção de tempo, de local, de condição histórica e de época. Também, estamos de acordo que a produção de cavalete de Figari foi embasada em sua produção teórica, ou seja, em seu livro *A.E.I.* – porém, não somente nesse material. Nosso trabalho, portanto, não limita a produção pictórica de Figari apenas como a satisfação de sua vontade criadora. Devemos incluir o aspecto biológico da teoria no entendimento da obra do pintor. Para além do abordado por Ardao, a produção pictórica de Pedro Figari foi uma utilização da ferramenta da Arte para uma retificação histórica, ou, como o pintor escreveu: “*La pintura por la pintura, yo no hubiera dado solo una pincelada: Hay algo más en mi obra*”<sup>370</sup>. Tendo isto em vista, abordaremos nesta seção como a Arte, enquanto ferramenta, foi utilizada pela Estética racional e emocional, como forma de relacionar-se com o mundo exterior. A partir dessa assimilação, compreenderemos o uso retificador de sua obra pictórica.

Retomando, na formulação desenvolvida por Figari, ao longo de nosso processo evolutivo e biológico, a relação com o ambiente ocorreria de dois modos. Por um lado, nos adaptaríamos às condições em que estamos imersos e, por outro lado, utilizaríamos

---

<sup>368</sup> ARDAO, Arturo. *Las dos estéticas de Figari*. Etapas de la inteligencia uruguaya. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1968. p. 388.

<sup>369</sup>Ibid., p. 387-390.

<sup>370</sup> HERRERA, Délia Figari. *Tan fuerte como el sentimiento*. Buenos Aires, 1958. p. 31.

e modificaríamos os recursos existentes para satisfazer nossas necessidades. Assim, durante os milênios desse grande contexto evolutivo, teríamos adquirido impressões herdadas e perpassadas. Esses aspectos hereditários são genéticos e sociais, pois, ao longo de séculos de experienciamento, internalizamos elementos da tradição, dado que em nossa sociedade há maior atividade tradicional que atividades ligadas à ciência e a racionalidade.

Isso teria ocorrido pela grande difusão ramificada da tradição. Esse aspecto, por sua vez, teria sido combatido pelo conhecimento, e essa dupla força gravitando internamente no ser humano geraria dois fatores: a *Ideação* e a *Idealização*<sup>371</sup>. A *idealização* estaria ligada a fatores da *tradição* e a fatores herdados de maneira passiva ao longo da existência do indivíduo. Por outro lado, a *ideação* seria ligada ao domínio do conhecimento e da pesquisa. Como resumiu Casasbellas<sup>372</sup>:

La primera, tradicional, es la más pasiva y espontanea; la segunda requiere un esfuerzo mental la que tratamos de adaptarnos al mundo exterior en un modo, porque " es una obra de rectificación" en la que tratamos de adaptarnos al mundo exterior en un modo activo, de dominio, de conocimiento. [...] Las idealizaciones e ideaciones determinan el fenómeno estético, si van encaminadas en el sentido de nuestras conveniencias, Dan origen a la ética; si marchan en dirección nuestro mejoramiento, de nuestra mayor emancipación y de nuestro dominio sobre el mundo exterior, generan entonces el ideal<sup>373</sup>.

Para explicar como se formou esse processo no ser humano Pedro Figari novamente busca explicações fisiológicas. Para o autor, e suas referências de leitura<sup>374</sup>, haveria uma separação no córtex cerebral em quatro focos sensoriais. Os neurônios de cada região se comportariam de maneiras distintas. Sendo assim, o autor conclui que a constituição estrutural dos neurônios poderia ser diferente entre eles e propõe as seguintes nomenclaturas: *estatales*, para células com foco sensorial, e *frontales*, para

---

<sup>371</sup> Iremos explorar, ao longo do texto, a conceituação dos termos idealizar e idear, para Pedro Figari. O autor, antes de adentrar a explicação total dos conceitos, efetua uma nota de rodapé, com o intuito de resumir e apresentar parcialmente o que os termos são: "*A fin de precisar más mi concepto, debo advertir que la palabra "idealizar" la empleo en el sentido de una cerebración irreflexiva y, por lo mismo, convencional y arbitraria, tendiende a enaltecer, a magnificar o a deprimir, vale decir, cuando desfiguramos, exageramos o unilateralizamos, y, por oposición empleo el vocábulo "ideación", no sólo em la acepción que tiene como sustantivo del verbo edear, sino también, como la acción del razonamiento deliberado, que se dirige en el sentido de dominar la realidad por lo conocimiento, como ocurre cuando se investiga con un proposito científico, o cuando tratamos de sacar otro partido racional de la misma, para utilizarlo en nuestro esfuerzo de adaptación*" In: FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 43.

<sup>372</sup> CASASBELLAS, Ramiro. Figari. Un descubridor de América. In: FIGARI, Pedro. *Museo Nacional de Bellas Artes / 27* de octubre-22 de septiembre '92. Buenos Aires: Fundación Pettoruti, 1992.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>374</sup> Entre os autores que embasam o pensamento e o estudo fisiológico neural que Figari utiliza, estão Eduard Hitzig (1838-1907), Gustav Theodor Fritsch (1838-1927) e Carl Weigert (1845-1904).

células com foco no pensamento<sup>375</sup>. Desse modo, Figari desenvolve uma argumentação fisiológica sobre o sentimental e o racional, materializando em explicações científicas sua teoria. Ou seja, se baseando no *conhecimento* como ele propôs constantemente em sua escrita. Essa torção que o autor faz é um dos pontos de sua singularidade, pois, para ele, sempre houve uma explicação material empírica dos fenômenos de forma geral, até mesmo do fenômeno estético.

Partindo da condição de que existiriam duas composições de neurônios, o autor uruguaio explora a ideia de que a parte relacionada às questões sensoriais seria uma herança evolutiva em grau de evolução menor que as células *frontales*, ligadas à mentalidade racionalizada. Logo, o cérebro do ser humano penderia nessa dupla tendência inevitável, pois fisiológica. Teríamos, assim, como plano de fundo, a tendência tradicional/sentimental e, sobreposta a ela, haveria a tendência racional que retificaria constantemente a tradição herdada. Como Figari escreveu:

Algo que parece comprobar esto, es que, en cualquier orden de asuntos, siempre se manifiesta la inteligencia humana con un fondo más espontáneamente idealizador, predispuesto a mecerse al son de las evocaciones del pasado, y a encarar las cosas del punto de vista tradicional. Sobre ese fondo, y reaccionando sobre esa tendencia hereditaria, es que se opera el proceso racionalista, positivo, invariablemente ascendente. Puede decirse que idealizar, e idear dentro del campo idealizado, es la regla, e idear racionalizando en el sentido cognoscitivo, libre, es la excepción. [...] nuestro relacionamiento con las ideas y estados de consciencia, veremos que todas ellas pueden resumirse en dos fundamentales: la idealización e la ideación. La primera es la forma tradicional, por lo tanto, más pasiva y espontánea. Ella se acusa em cada paso em las formas ordinarias de la vida, puesto que es nuestro fondo mismo, adquirido por la herencia: es nuestra hijuela. La segunda, la ideación, requiere un esfuerzo mental, porque es una obra de ratificación, en la que tratamos de adaptarnos al mundo exterior en una forma activa, de dominio, de conocimiento<sup>376</sup>.

Figari correlacionou sua explicação, na qual o cérebro como órgão que se relaciona com o mundo externo processa as informações internas na constante oscilação pendular entre idealização e ideação<sup>377</sup>. A ideação, portanto, seria uma espécie de autocorreção evolutiva, pois a evolução, mesmo que lenta, nos encaminharia ao conhecimento ou a retificações racionais sobre o fundo tradicional.

---

<sup>375</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>377</sup> Essa relação desenrola da mesma maneira as tendências humanas a *ilusão*, a *realidade*, ao *subjetivo* e ao *objetivo*, nas relações de interação com o mundo exterior e nas experiências individuais e coletivas.

Para o autor, os desdobramentos dessa relação são vários, dado que, ao redor dessas modalidades psíquicas, estão quase todas as pesquisas filosóficas e biológicas. O humano se inclinaria a desnaturalizar o natural, devido a suas tendências idealizadoras tradicionais, por exemplo, com a negação da morte devido a uma crença religiosa. Ocorreria, dessa maneira, a constante deformação de conceitos naturais e fenômenos ordinários, devido ao mesmo processo mental<sup>378</sup>

Junto a esses fatores internos, Figari enfatiza a importância do meio no qual o indivíduo está inserido, pois cada meio social induz a uma mentalidade distinta. Cada meio rege, por conseguinte, uma mentalidade de modo particular. As sugestões ambientais nas quais o ser humano vive desde sua infância influenciam as engrenagens cerebrais de distintos modos, estimulando ou não algumas áreas. Acreditamos que, devido a essa concepção, o autor enfatiza constantemente a importância da educação na formação dos cidadãos, pois, para idealizarmos, partiríamos de nossas próprias evocações, e essas, por sua vez, nos estão inseridas desde a infância.

Das lembranças mais espontâneas e íntimas da *idealização*, para o autor, surgiu o caráter estético emocional. Para Figari, o caudal de *idealizações* que partiram de experiências formariam uma base necessária para constituir nossa empatia com o outro. É sobre essa sólida base que as retificações de caráter científico ocorriam, não sendo possível cogitar uma substituição completa do sentimental por uma ordem racional, para o autor. Há, logo, necessidade de ambos para a existência do ser humano. Sendo assim, a separação intelectual e fisiológica da *ideação* e da *idealização* são impossíveis, pois ambas surgiram das experiências individuais e da fisiologia. A rede de formação da própria consciência humana decorreu da conexão das heranças evolutivas transpassadas por gerações sobre as quais *idealizados* e *ideamos*. Desse processo que é fisiológico, mas também é sociocultural, se formaram as concepções de estéticas, de Arte, de beleza e vários outros, dentro das múltiplas modalidades cerebrais<sup>379</sup>. Escreveu Figari:

Nosotros ideamos e idealizamos, según nuestras sensaciones, nuestros apetitos, nuestras necesidades, nuestras aspiraciones, y con arreglo a nuestra indiosincrasia, y es así como sobre un mundo impasible e indiferente para con nosotros, los cerebros se agitan en todo sentido

---

<sup>378</sup> Ibid.

<sup>379</sup> ACOSTA, Yamandú. Autenticidad, tradición e identidad en Pedro Figari. *Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, n. 16, p. 83-101, 1999.

[...] de vuelo caudal, es que se engendran la concepción artística y el esteticismo, la belleza y el ideal<sup>380</sup>.

Identificamos, assim, a ideiação e a idealização em todas as expressões humanas, e seus usos como respostas às necessidades. As duas, ademais, direcionariam ao necessário, ao passo que integrariam nossa ética por conveniência, nossa Estética por predileções e nosso domínio do mundo exterior pelo Ideal. Em outros termos, os atributos que concedemos às *coisas* ao nosso redor (fenômenos e matérias) são feitos para facilitar nosso relacionamento com o mundo exterior. Esse fenômeno é intensamente introjetado e, devido a isso, temos dificuldade de observá-lo. Esse fato, por sua vez, dificulta o processo de desnaturalizar compreensões conceituais e de sociabilidade do ser humano, como Figari escreveu:

Si para demostrar a los insulares de Polinesia que su culto a la serpiente y de sus idealizaciones sanguinarias se requiere un esfuerzo casi insuperable, no es mucho menor, sin embargo, el que se precisa para demostrar a un europeo o americano que una estatua griega, por ejemplo, no es bella en si<sup>381</sup>.

Assim, a *tradição*, para o autor, estaria muito presente na psique humana, de modo que atribuímos valor às *coisas* acreditando que são atributos essenciais a elas, mesmo não sendo. É desse modo que nosso cérebro se relacionaria com o mundo externo: partindo de nós mesmos. Sendo assim, o mesmo objeto pode possuir diversos pontos de vista. O autor chega à conclusão de que a característica mais íntima da realidade para o ser humano é a capacidade de constante transmutação e relativização. Desse modo, Figari discorda explicitamente de Condillac (1715-1780), ao negar sua “Estatua”<sup>382</sup>, e de Henri Bergson (1859-1941)<sup>383</sup>, ao discordar de sua metáfora do cérebro como “central telefônica”. Escreveu o autor francês:

---

<sup>380</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 75-76.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>382</sup> Étienne Bonnot de Condillac, em sua teoria do conhecimento, explicita que, para o humano, o conhecimento seria adquirido a partir do empirismo dos sentidos; sendo assim, para entender como ocorre o processo de conhecer, deveríamos estudar os sentidos de maneira separada. Para o autor, haveria a possibilidade de identificarmos qual sentido é gerador de qual ideia. Tal pesquisa resultaria na compreensão de que nossos pensamentos são resultados de alterações de sensações básicas. Condillac propõe, ademais, um exercício imaginativo, onde a princípio pensaríamos no ser humano como uma estátua desprovida de qualquer sentido. Inicialmente, lhe seria concedido o olfato, e tal sentido seria o único parâmetro de organização do pensamento dessa estátua. Assim, para auxiliar sua organização mental, a estátua desenvolveria uma memória associada a suas experiências olfativas. Depois de memorizado, o segundo passo seria a comparação entre os odores percebidos, criando os primeiros juízos, formando uma base relacional de ideias. A partir dos juízos, decorreriam os primeiros desejos e, ao agregar os demais sentidos, o processo ocorreria de maneira semelhante – porém, com as especificidades

O cérebro não deve portanto ser outra coisa, em nossa opinião, que não uma espécie de central telefônica: seu papel é “efetuar a comunicação”, ou fazê-la aguardar. Ele não acrescenta nada àquilo que percebe; mas, como todos os órgãos perceptivos lhe enviam seus últimos prolongamentos, e todos os mecanismos motores da medula e do bulbo raquidiano têm aí seus representantes titulares, ele constitui efetivamente um centro, onde a excitação periférica põe-se em contato com este ou aquele mecanismo motor, escolhido e não mais imposto. Por outro lado, como uma quantidade enorme de vias motoras podem abrir-se nessa substância, *todas juntas*, a um mesmo estímulo vindo da periferia, esse estímulo tem a faculdade de dividir-se ao infinito e, conseqüentemente, de perder-se em reações motoras inumeráveis, apenas nascentes. Assim, o papel do cérebro é ora de conduzir o movimento recolhido a um órgão de reação escolhido, ora de abrir a esse movimento a totalidade das vias motoras para que aí desenhe todas as reações que ele pode gerar e para que analise a si mesmo ao se dispensar. Em outras palavras um instrumento de análise em relação ao movimento recolhido e um instrumento de seleção com relação ao movimento executado. Mas, num caso com no outro, seu papel limita-se a transmitir e a repartir movimento<sup>384</sup>.

Em contraponto a estas ideias, Figari afirma que o cérebro é um laboratório de experiências e referências, pois o ser humano não é passivo sobre as *coisas* que lhe circunda. Assim, o autor afirma que, das idealizações com o arcabouço de experiências, das tradições e das heranças evolutivas, surge o fenômeno estético emocional. E, da ideação cognoscitiva retificadora, surge o fenômeno estético racional. Para chegar a essa explicação, o autor percorre um constante vínculo entre o fisiológico e o meio de sociabilidade do ser humano, agrupando em um fenômeno indissociável o indivíduo e o mundo exterior – e, por conseguinte, a evolução. Demonstrada a conexão do sistema do autor acerca do comportamento dos neurônios e as expressões estéticas, iremos abordar como essas duas estéticas se manifestariam.

Após uma busca de motivações fisiológicas e ambientais para as formas de expressão estética e o encaminhamento de que, para Figari, há duas estéticas, a emocional e racional, o autor investiga qual seria a característica fundamental do fenômeno estético. Dentro da argumentação do uruguaio, a linha tênue de distinção dessas duas estéticas se justifica por tipos neurais diferentes; contudo, elas são confluentes e inseparáveis. Ambas se manifestariam em diversos graus de evolução e seriam poliformes.

---

de cada sentido. Desse modo, as sensações definiriam nosso funcionamento mental, não havendo diferenciação entre refletir e sentir.

<sup>383</sup> Ver: BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 26-27

A Estética emocional e a Estética racional, ademais, se interpelariam em múltiplos níveis de compartilhamento. Devido a esse fato, diagnosticado por Figari, a expressão estética permanece em uma zona intermediária, pois o intelectual e o sensório são inseparáveis como consciência dos indivíduos<sup>385</sup>. Nessa constante confluência, haveria expressões mais vinculadas ao racional e outras mais vinculadas ao emocional. Reconhecendo a dificuldade de delimitação das duas estéticas, Figari apresenta a proposta de formas típicas de zonas intermediárias, que são apresentadas como diferentes graduações com inclinações mais emocionais ou racionais<sup>386</sup>.

Identificamos, desse modo, que o autor, com o intuito de encontrar uma gênese comum a essas modalidades estéticas, recorreu a uma explicação biologizante: o instinto. Pedro Figari interligou a explicação de Arte com Estética, ao argumentar que a gênese estética seria o instinto, pois, ao longo da evolução, o humano buscou solucionar suas necessidades<sup>387</sup> com a ferramenta Arte. As necessidades, por sua vez, são transformadas de acordo com a complexidade da sociedade, que busca soluções através de idealizações e ideações. As modalidades mentais também se tornariam, então, mais complexas, e desenvolveram as incipientes modalidades estéticas, como por exemplo, a simples alimentação ao longo da evolução tornou-se *gourmetizada*. Desse modo, há graus estéticos diferentes, porém com uma Estética em essência igual.

Figari afirmou que há manifestações de esteticismo em Wagner, Chopin, Darwin, Monet, Anglada, Brangwyn, Strauss, Thompson e em pesquisadores desconhecidos. A ciência seria uma estética racional, a música seria uma Estética emocional, porém ambas são expressões estéticas com a mesma essência – o instinto. Ou seja, o mesmo fenômeno variado, como escreveu Pedro Figari:

En todos los campo de la vida psíquica, a nuestro juicio, puede producirse la cultura estética; y lo mismo en lo dominio de las idealizaciones sentimentales evocativas, que en el de ideaciones francamente racionalizadoras, dominantes, cognoscitivas, es interminable na serie de variedades y de gradaciones que puede ofrecer cada orden de manifestaciones en el desarrollo de una misma modalidad<sup>388</sup>.

---

<sup>385</sup> A explicação de Figari para a consciência é abordada pela primeira vez em uma breve nota de rodapé de seu texto, na qual o autor escreve: “*Según nuestro modo de pensar, en todo estado psíquico concurre directa o indirectamente toda individualidad, de igual modo que en todo acto de una u otra manera concurre todo el organismo. De esto nos ocuparemos más adelante*”. In: FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevidéo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 81.

<sup>386</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevidéo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b.

<sup>387</sup> Buscar soluções para as necessidades é algo instintivo do humano para Figari.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 84.



Tal pensamento supracitado também está de acordo com a teoria anteriormente exposta pelo autor, na qual a evolução constante do homogêneo para o heterogêneo ofereceria maiores possibilidades de manifestações artísticas na sociedade. O autor cose o objeto de expressão estética com nossas experiências subjetivas e fisiológicas. As duas modalidades estéticas poderiam ser aperfeiçoadas com disciplina e com o conhecimento acumulado. Houve, também, a compreensão de que nos comunicamos com o mundo exterior a partir de nossa cognição, e ela, por sua vez, também se modifica, pois mudamos internamente: *“No es, pues, porque se modifiquen las cosas del mundo exterior, que nosotros las vemos modificadas: es porque nosotros nos hemos modificado”*<sup>389</sup>. Desse modo, o autor chegou à conclusão de que o próprio conceito de Estética se modificou, quanto mais complexa e plural a cultura ficou. Os fatores de cada época, dessa maneira, influenciaram o critério Estético e possuíram elementos análogos, porém jamais idênticos, pois foram variantes em cada comunidade e em cada indivíduo.

Comprendemos, portanto, que o fato permanente de ambas as estéticas é a sua capacidade de mutabilidade. A pluralidade estética, por sua feita, tem como elo o instinto, pois sua gênese parte da luta pela sobrevivência, na qual a procura por melhores soluções às necessidades se expressa na busca pela melhor forma da expressão estética. Ambas, portanto, buscam um ambiente favorável para sua manifestação, posto que, na multiplicidade, há a busca por refinamento sensorial e racional, maior bagagem emocional e intelectual e várias idealizações e ideações que utilizam a Arte para sua exteriorização. Nessa vastidão de experiências, se desenvolve progressivamente a evolução.

#### **4.2.2 A Emoção Geral e a Emoção estética**

Como foi exposto anteriormente, para Pedro Figari, a emoção, de modo geral, foi um fenômeno que mesclou o psíquico com o mundo exterior. Ou seja, um acontecimento sensorial-intelectivo. O autor escreve que, para ocorrer o processo de ação emocional, é necessário dois fatores:

Son indispensables, pues, dos concursos para generar la emoción. 1º, un hecho externo, imagen visual, impresión auditiva, táctil etc. o interno, objetivado; 2º una cerebración relacionada con ese elemento.

---

<sup>389</sup> Ibid., p. 91.

Sin ambos concursos no hay emoción, según nuestro modo de pensar<sup>390</sup>.

Desdobra-se da citação acima que a emoção precisa, para a sua existência, algo de consciência (mesmo que parcial), para que ocorra de forma ativa. Logo, para o autor, há sempre estados limítrofes e conectados entre consciência e inconsciência<sup>391</sup>. A consciência possui impressões externas e internas introjetadas que caracterizam a emoção. Para Figari, o ser humano sempre percebeu a emoção e, caso não haja percepção, se trata de um caso patológico emocional de descontrole<sup>392</sup>.

Continuando, a emoção se localizaria no cérebro, e seria imbuída de características sensoriais e intelectivas, sendo o fenômeno da emoção uma perda semiconsciente do controle total sobre nós mesmos. Nesse ponto, o autor discorda de parte dos intelectuais da época que debatiam as questões fisiológicas da emoção, como William James (1842-1910)<sup>393</sup> e Carl Lange (1834-1900)<sup>394</sup>. Ambos os intelectuais postularam teorias nas quais as emoções se desenvolveram a partir de reações fisiológicas, decorrentes de estímulos externos<sup>395</sup>. Para Pedro Figari, entretanto, a explicação apenas fisiológica das emoções não se sustentaria, pois haveria causas além do sistema nervoso central que desencadeariam as sensações emocionais. Desse modo, as emoções teriam mais de uma causa para suas múltiplas reações.

Ainda debatendo os intelectuais da época, Figari não se inclinou a uma interpretação das emoções condicionada à extrema inteligência, como apresenta Alfred Binet (1857-1911) em seu texto “*Qu’est ce qu’une émotion?*”<sup>396</sup>. O francês expôs que existe uma integração psíquica com a emoção, na qual há atos coordenados intelectivamente para um determinado fim, uma *atitude* inteligente de vigília na

---

<sup>390</sup> Ibid., p. 93-94.

<sup>391</sup> Para Pedro Figari, o conceito de consciência e insciência plena são inexistentes, havendo nuances entre ambas oscilando entre maiores e menores graus de consciência e inconsciência. Figari entende esses dois conceitos como relativos e não totais.

<sup>392</sup> O choro, riso, alegria, pânico, terror constantes seriam categorizados como patologias que deveriam ser tratadas clinicamente por especialistas.

<sup>393</sup> William James foi psicólogo e filósofo estadunidense, lecionou na universidade de Harvard e possuiu grande visibilidade de suas obras. Entre suas obras famosas, estão *Princípios de Psicologia*, de 1890.

<sup>394</sup> Carl Lange foi um psicólogo e médico dinamarquês que se debruçou sobre o estudo das emoções. O autor publicou *A emoções: um estudo psicofisiológico*, no ano de 1885.

<sup>395</sup> Em 1884, William James e Carl Lange propuseram, de maneira independente, porém simultânea, a hipótese de que as emoções são respostas fisiológicas a estímulos externos. O córtex cerebral receberia estímulos sensoriais como respostas a esses incentivos, e o sistema nervoso central criaria respostas fisiológicas (choro, tensão muscular, riso, aceleração cardíaca) que provocariam a criação de emoções. Um dos exemplos dos autores é a reação frente a um urso; para James e Carl, não corremos de um urso porque temos medo, nós primeiro corremos e, por isso, temos o sentimento de medo.

<sup>396</sup> O texto é referenciado explicitamente por Pedro Figari.

emoção<sup>397</sup>. Pedro Figari concorda que há consciência nas sensações emocionais, porém, para ele, a emoção se trata de um fenômeno de baixa consciência. A manifestação emocional, em si, seria, por conseguinte, de difícil análise, pois é incompatível com um estado de plena vigília. Para o autor uruguaio, a emoção estaria mais inclinada ao campo da idealização e a seus diversos estímulos e variedades de expressão. Figari, dessa maneira, desvia de uma explicação somente fisiológica, intelectual e reativa a fatores externos, explicitando sua argumentação acinzentada entre experiência subjetiva, objetiva, fisiologia e evolução.

Ao que se refere à sua disparidade com a explicação reativa, Figari novamente discorda de Herbert Spencer. O autor inglês escreve<sup>398</sup> que um ruído alarmante poderia causar um grito, uma paralisia, uma síncope ou até mesmo uma parada cardíaca em alguns indivíduos; desse modo, o ruído seria o motivo de uma série de reações. Para Pedro Figari, contudo, o ruído alarmante em si não era alarmante, ele tornava-se alarmante a partir de seu relacionamento conosco. Em outras palavras, para que algum barulho seja assustador, ele deveria ser qualificado por um ser humano como tal. Desse modo, o ruído deveria ser conceitualizado como alarmante intelectivamente e sensorialmente. A reatividade ao mundo externo que reverberou internamente na cognição humana é o gerador da emoção, como escreveu o autor: *“esa cerebración, ya sea reactiva o estimulante, es la que genera la emoción, con todas sus consecuencias fisiológicas”*<sup>399</sup>.

Portanto, para Pedro Figari, a emoção se intensifica em reatividade, quanto mais contraria instintos vitais, e é mais sensível, quanto mais favoreça os mesmos instintos. Em outras palavras, a reatividade humana frente a um perigo eminente é mais intensa que a reatividade ao admirarmos um horizonte plácido. Ademais, há todos os fatores circunstanciais já abordados ao longo de nosso texto que interferem nessa relação de reatividade (experiências individuais e mundo externo).

O fenômeno da emoção, desse modo, é causado simultaneamente por uma conexão inseparável, sensorial e intelectual, que passaria por uma dissociação mental momentânea<sup>400</sup>. A originalidade do pensamento de Pedro Figari, então, parte da mescla

---

<sup>397</sup> BINET, Alfred. *L'année Psychologique*. Paris: Ed. Masson y Ca, 1911.

<sup>398</sup> Ver: SPENCER, Herbert. *Do progresso – Sua lei e sua Causa*. Lisboa: Inquérito, 2002.

<sup>399</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 99.

<sup>400</sup> Ver: ACOSTA, op. cit., p. 83-101.

biológica e filosófica do fenômeno que não se moldou em extremos, mas sim em zonas cinzentas:

Al objetivas la causa de la emoción, quedan explicadas las variedades de este fenómeno. Los asociacionistas consideran las relaciones psíquicas entre los diversos factores y elementos que concurren formar los estados de consciencia, y las fisiologistas contemplan los efectos de la emoción sobre el organismo, y afirman que son la emoción misma. Ni unos ni otros toman en cuenta las relaciones físico-psíquicas y psico-psíquicas, que son de una realidad innegable. No obstante, es menester que la impresión que produce el mundo objetivo se combine con nuestras cerebraciones, y que estas sean “apropiadas”, para que se opere la emoción. De otro modo ella no puede generarse, sea cual fuere la calidad de la impresión, vale decir, de la imagen transmitida por los sentidos<sup>401</sup>.

O ser humano manifesta suas emoções com alterações fisiológicas, mas não é apenas o corpo a causa total dessa mesma emoção. Figari escreve sobre o processo da emoção e as relações com mundo exterior e a nós mesmos:

La parte de conocimiento y de conciencia que interviene para determinar los estados emocionales es incompleta, y aun exigua, si se quiere, pero es ella la que conmueve al organismo. Es así, relacionando las imágenes e impresiones externas o internas objetivadas con nosotros mismos, que nos emocionamos; mas no son esas imágenes e impresiones por sí solas las que determinan la emoción. El mundo exterior *no nos transmite* emociones ni estados de consciencia: nosotros las generamos alrededor de las impresiones e imágenes que llegan a nuestro cerebro por medio de los nervios transmisores. Debemos pensar que la suposición tan acreditada de que las sensaciones las proyecta “hechas” el mundo exterior, es un residuo egocéntrico. Nosotros décimos todavía que los elementos exteriores nos impresionan, nos excitan, irritando nuestro sensorio, cuando es más lógico admitir que nuestro sensorio se impresiona o se excita *en sus relacionamientos* con el mundo exterior<sup>402</sup>.

A argumentação de que *cerebramos* instintivamente com tendências individuais nos mostra que sofremos impressões não apenas do mundo externo, mas também de nosso relacionamento com nós mesmos. Tal fato evidencia que, para além dessa relação sensória e intelectual, interna e externa, existe a maleabilidade das experiências em si. Ou seja, ao longo do tempo, as experiências podem passar de prazerosas a traumáticas e vice-versa, devido às contingências da existência. Utilizando a frase de Figari, “*Sólo se*

---

<sup>401</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 102-104.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 105.

*han modificado las formas de relacionamiento, mas no el relacionamiento en sí mismo*”<sup>403</sup>

Podemos localizar, nesse esteio, seis características gerais do argumentado por Pedro Figari, em relação à emoção de maneira geral. Primeiro, as relações emocionais ocorrem sempre de modo sensorial-intelectual, mais próximo da idealização que da racionalidade. Segundo, a emoção é resultado de uma relação psicofísica próxima a um estado racional de vigília e próxima do campo instintivo. Terceiro, a emoção é tão variada quanto os estados psíquicos e as experiências do indivíduo, produzindo efeitos fisiológicos em relação à intensidade reativa e de estímulo que nos é dado. Quarto, a emoção é sempre um fenômeno de caráter inferior à ideação racional. Quinto, a emoção evolui mediante à seleção das idealizações e das ideações, e possui um intuito de prevalecer as ideações sobre as idealizações. Por fim, apenas os estados psíquicos emocionais não definem em si a emoção, devendo haver algo de consciência para determiná-la<sup>404</sup>. Tais características se aplicaram a todas as emoções, contudo, esses não são os únicos elementos que conformam as emoções; por isso, passaremos a identificar caracteres próprios da emoção estética.

Figari partiu de uma premissa que compreende a emoção com uma idêntica natureza essencial. Essa característica essencial seria uma mescla entre instinto, consciência, inconsciência e individualidade, em infinitos graus. Ao que se refere especificamente à emoção estética, esta não estaria sob a pressão constante do instinto vital absoluto e, devido a isso, haveria a possibilidade do humano se deleitar com imagens que evocaram dor ou sofrimento, por exemplo. Outra característica da emoção estética, para Pedro Figari, é a sua manifestação em zonas intermediárias entre a emoção patológica e a racionalidade pura, pois ela nunca se encontraria em extremos e suas nuances seriam múltiplas. Em outros termos, a emoção estética jamais seria completamente idealizadora e jamais seria completamente ideadora, posto que ela habitaria, justaposta, ambas as áreas, imersa em graus oscilantes e indissociáveis. Devemos frisar, sobre esse ponto, que Figari explica sua argumentação, demonstrando sua disparidade com os discursos mais em voga da época:

Para que se pudiera eliminarse la idealización, sería menester una integración total de conciencia, de conocimiento, y para que pudiera suprimirse la ideación, sería menester una desintegración de la individualidad, la anulación total del instinto.

---

<sup>403</sup> Ibid., p. 108.

<sup>404</sup> Ibid., p. 110.

Respecto de lo que no se conoce, es la idealización la que prevalece como forma de relacionamiento, de igual modo que, respecto de lo que se conoce es la ideación racional la que domina dicha forma de relacionamiento. Hay un hecho constante en medio del fárrago de espectros mentales, y es éste que, *respecto de lo que se conoce, es imposible la idealización*. El misterio, pues, el grande generador de las idealizaciones [...] Apenas se disipa un misterio, queda excluido ese dominio para la idealización y entra la ideación a devanar ese conocimiento, no sin que perduren las formas idealizadoras respecto de todo aquello que queda fuera de lo conocido, y aun en sus propios márgenes. Es en este campo donde puede nacer y nace la emoción. Es el misterio lo que nos atrae; es ahí que vamos en busca de la ilusión que nos fascina, es allí donde nos embriagamos, al extremo de proclamar que el sueño y el ensueño son superiores a la propia realidad que contiene al misterio y aun a nuestros propios sueños y ensueños. [...]

Nietzsche, al hacer la apología del ensueño, y aun el de los sueños “desagradables”, y al paragonar lo apolíneo y lo dionisíaco, vislumbra la naturaleza de la emoción estética, cuando refiriéndose a los propios contrastes que sufre el hombre al equivocarse en las formas de conocimiento<sup>405</sup>.

Desse ponto decorreu a dissenso entre Nietzsche<sup>406</sup> e Figari, algo de grande relevância e ainda não abordado em nenhum estudo realizado sobre o autor uruguaio<sup>407</sup>. Não houve uma dualidade apartada na constituição da emoção estética na argumentação deste, e, mais que isso, o grau de importância elevado concedido ao sonho e ao mundo como fenômeno estético são pontos radicalmente opostos. Com o intuito de explorar parte das diferenças entre os autores, devemos nos deter em ao menos dois pontos centrais da obra<sup>408</sup> de Nietzsche. Primeiro, os emblemáticos conceitos de apolíneo e de dionisíaco trabalhados pelo autor:

Tomamos essas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses. A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origem e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*bildner*], a apolínea, e a arte não figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre

---

<sup>405</sup> Ibid., p. 113-114.

<sup>406</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) filósofo e filólogo que contribuiu para o pensamento teórico de ambas as áreas.

<sup>407</sup> Acerca da recepção e as primeiras menções a Nietzsche no Uruguai ver: LÓPEZ, Pablo Drews. *Recepción y crítica de la obra de Nietzsche en Uruguay, 1900-1920*. Universitat de València. Tesis Doctoral. València, 2013.

<sup>408</sup> Os conceitos abordados são retirados de *O Nascimento da Tragédia*, obra de Friedrich Nietzsche que aponta direcionamentos sobre arte e estética.

Ver: NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da Tragédia*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2007.

novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática.

Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do *sonho* e da *embriaguez*, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente á que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco<sup>409</sup>.

Assim, a exaltação da beleza onírica de Apolo e o êxtase de ruptura e prazer de Dionísio são contrastes dicotômicos da Estética. Estes, por sua vez, intensificam uma compreensão metafísica da Estética e engrandecem a apreciação do mistério e dos sonhos na concepção de Pedro Figari, algo que foi de encontro às argumentações do uruguaio. Do mesmo modo, a compreensão de Nietzsche do mundo como fenômeno estético e a diluição do indivíduo na apreciação estética é oposta à visão de Figari. Como escreveu o filósofo alemão:

Pois, acima de tudo para nossa degradação e exaltação, uma coisa nos deve ficar clara, a de que toda comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte: mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obra de arte – pois só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente [...] Somente na medida em que o gênio, no ato da procriação artística, se funde com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte; pois naquele estado assemelha-se, miraculosamente, à estranha imagem do conto de fadas, que é capaz de revirar os olhos e contemplar-se a si mesma; agora ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador<sup>410</sup>.

A compreensão de uma índole superior da Estética metafísica desenvolvida na argumentação de Nietzsche foi encarada por Pedro Figari como uma apologia ao esquecimento de si e a imersão completa no êxtase. Esse êxtase seria o desaparecimento do subjetivo, enquanto, para Figari, o êxtase seria justamente a manifestação do subjetivo desperto por algo, ou seja, a emoção estética. Ademais, a concepção de que a vida deve ser vista pelo prisma da Arte e de uma idealização embriagada foi veementemente criticada por Figari. Do mesmo modo, há discordância na concepção de

---

<sup>409</sup> Ibid., p. 34.

<sup>410</sup> Ibid., p. 44-45.

a Arte e a Estética serem equivalentes em análise, visto que, para o uruguaio, ambas são diferentes em muitos níveis, como ele explica em seus dois tomos.

Observamos ao longo de nosso percurso de escrita que, para o autor, as escalas de Arte e Estética deveriam ser pesquisadas como elementos diferentes para melhor avaliá-las. A beleza, do mesmo modo, deveria ser investigada separadamente. Isto justifica-se, pois beleza é apenas uma parte do fenômeno estético, uma clivagem dentro de uma análise total. Ela, assim como a Estética, é um fenômeno subjetivo, e as delimitações da beleza são cambiantes, de acordo com o tempo e espaço que se analisa o objeto. Além disso, a beleza teria sua definição de acordo com nossas experiências, nossa psique e nosso relacionamento com o mundo externo.

Como abordado anteriormente, a emoção possui variações e, de acordo com sua inclinação ideadora ou idealizadora, tem por resultado objetos direcionados a um ou outro. Sendo assim, Pedro Figari criou o conceito de beleza emocional e beleza racional: *“Dos elementos relacionados de cierta manera: un objetivo y otro subjetivo, o según sea este último de índole idealizadora o ideadora, o ya que prevalezca una u otra de estas formas intelectivas, surgirá la belleza emocional o la racional”*<sup>411</sup>.

As duas belezas não são apreciadas da mesma maneira e, para Pedro Figari, a maioria dos intelectuais (se não a totalidade deles) excluiu a beleza racional, em detrimento da beleza emocional, de modo que houve uma desvalorização sistemática da compreensão e da apreciação da beleza racional. Escreveu o autor:

Con una gratuidad indescriptible siempre se ha entendido que son bellos los poemas, el cuadro, la estatua, ciertas cosas y aspectos de la naturaleza; pero que no son de igual modo estéticos el invento, el descubrimiento, la obra científica y el propio gesto audaz de los que llegan al sacrificio de sí mismos para operar una conquista provechosa<sup>412</sup>.

O erro em perceber a beleza emocional como a única teria ocorrido devido aos especialistas atribuírem a beleza somente ao mundo externo, mas não haveria motivos para privilegiar apenas uma forma de beleza. Figari afirma sua argumentação, ao defender que ambas as belezas são inseparáveis, apenas oscilando em graus as expressões de idealizações e ideações, dado que uma necessitaria da outra para ocorrer.

---

<sup>411</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 131.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 132.



No sistema de compreensão de Figari, há semelhanças de esforço antagônicas entre os artistas emocionais e os artistas científicos. Os primeiros (pintores, escultores, músicos e poetas) tendem a produzir desconhecimentos e ilusões sobre a realidade tátil, embelezando o observado com uma ficção que nos seduz e nos agrada. Por outro lado, os artistas científicos investigariam com o intuito de tornar a realidade tátil um conhecimento, informando os indivíduos e tornando a realidade mais aproveitável. Ou seja, os artistas científicos nos corrigem e nos advertem, suas retificações críticas nos dissocia e nos confronta, Devido a isso, eles não são integrados de modo interino ao conceito de beleza.

Como mencionado anteriormente, a integração da ideação e da idealização são inseparáveis: uma está integrada com a outra. O que Figari ressalta, portanto, é que tais expressões não são opostas, como o Deus Apolo e o Deus Dionísio, e sim justapostas, como o Deus Jano – uma mesma cabeça com dois rostos, uma olhando para trás e uma olhando para frente.

#### **4.3 A natureza da modalidade Estética**

Ao longo de nosso trabalho, abordamos a constituição do fenômeno estético e parte de seus desdobramentos. Nesse seguimento, iremos nos dedicar a uma análise sobre a manifestação efetiva das expressões estéticas. Iremos, para tanto, interpelar parte do relativismo do fenômeno estético emocional e racional, e explorar exemplos de atuação dessas modalidades de manifestação. Ademais, as argumentações de Figari ensejam uma abordagem não elitista da Arte, e observações laudatórias à Estética racional, configurando o encerramento do segundo arco explicativo de seu sistema.

Em meio às argumentações teóricas sobre Estética e beleza, Pedro Figari afirma que o conceito estético evoluiu com a complexidade humana. Esse pensamento foi escrutinado pelo autor a partir da seguinte lógica:

En nuestro proceso evolutivo vamos exigiendo perpetuamente nuevos factores, nuevas cualidades, nuevos incrementos, y esto, que es inherente a toda forma evolutiva, no puede dejar de serlo en estas manifestaciones de la actividad mental, de una complejidad tan acentuada. [...] Los que creen haber encontrado la forma definitiva de la belleza, son víctimas de una ilusión análoga a la de los que esperaban hallar la famosa piedra filosofal. La belleza, no se concretará jamás, como tampoco la verdad, ni el bien, ni la justicia, ni el ideal. Ni el más lejano metátropo podrá ver en toda su integridad realizada la concreción definitiva de estos conceptos, debido a que

nosotros mismos los vamos alejando con nuestras propias aspiraciones<sup>413</sup>.

Para o autor, os conceitos evoluíram e se complexificaram, pois são modalidades de relacionamento com o mundo exterior, e o mundo exterior como compreensão e conhecimento, por sua vez, transforma-se constantemente. A mudança ocorreu não apenas na evolução biológica, mas também nas formas de relação cognitiva com o mundo exterior. Em linhas gerais, os conceitos em debate são modalidades de relacionamento, existindo assim a maleabilidade conceitual dos termos com o tempo, bem como sua ampliação e sua ressignificação. Em outras palavras, para o autor uruguaio, à medida que as experiências humanas mudaram, os conceitos também se ressignificaram, pois eles se tornaram constantemente obsoletos em relação à *realidade*. Por conseguinte, o subjetivo é o caráter essencial da Estética, posto que é a partir de experiências e estados psicológicos que são atribuídos significados ao observado.

Continuando com as ideias do autor, muitos teóricos da Estética imputaram características suas aos objetos em si, confundindo, assim, a causa com o efeito. Em outras palavras, acreditaram que os objetos contêm em si as sensações estéticas e não que os humanos concederam aos objetos tais características. As apreciações estéticas, porém, sempre partiriam de nosso relacionamento com o fenômeno, de modo que as imagens, sons e sensações devem despertar *algo* em nossa psique. Esse *algo* possui uma paleta de cores infinita, esculturas, tempestades, músicas, guerras, poesia, auroras e anoiteceres e todas as observações que o humano faz atingem a cognição, despertando uma série de conexões psicológicas, devido a nossas experiências individuais. A gênese da Estética seria o instinto, e seu desdobramento último seria a magnificação do relacionamento com o mundo externo.

O florescimento da Estética partiria, por conseguinte, das observações da realidade e de si mesmo, evocando antecedentes acumulados pela experiência. Assim, essa constelação de relações seria o tecido de fundo das modalidades psíquicas. Para Pedro Figari, o ser humano, a partir dessas percepções, aplica suas capacidades de idealização ou ideação de maneira espontânea, e se inclina a estéticas mais emocionais ou racionais.

As características da Estética emocional, por sua feita, se vinculariam às formas vagas dos sonhos, estado de semipassividade, idealizações, ligada à tradição e a evocações. As características de uma Estética racional, por outro lado, se ligariam a

---

<sup>413</sup> Ibid., p. 139.

formas de um estado de vigília, busca de recursos, sendo ideadora, retificadora, crítica, em busca da dominação da realidade, e de formas cognitivas, racionais<sup>414</sup>. O autor defende que a ciência, por exemplo, é parte dessa Estética racional. Em suma, entendemos que a Estética possui duas inclinações justapostas que são variantes em graus, possuindo, contudo, uma identidade substancial comum: manifestações de relacionamento com o mundo físico e psíquico. Como escreveu o autor:

Resulta así que hay una constante variedad en los estados emotivos que engendra el contacto con el mundo exterior. Las mismas cosas no actúan del mismo modo entre distintas personas, ni aun entre las mismas personas en todo momento. Hay, pues, una completa arbitrariedad en este orden de fenómenos<sup>415</sup>.

O ser humano seria, então, o elemento variante na análise estética, o que desdobra a princípio duas conclusões: primeiro, o caráter relativo de fenômeno, e segundo, a afirmação de que a beleza não é objetiva, e sim subjetiva.

Para o autor, essa pluralidade se apresenta para os estetas como disparidade e antítese, quando, em verdade, são impressões que coexistem. Ainda assim, compartilhar a idêntica impressão estética seria algo extremamente raro, não havendo consenso entre os diferentes povos, tempos e países<sup>416</sup>. Contudo, o autor afirma que existe uma relativa padronização – de indumentária, por exemplo –, gerando assim uma parcial homogeneidade. Porém, essa parcial ajustagem não nega o relativismo inquestionável da Estética emocional.

Sendo assim, toda tendência de objetivar os esteticismos partiria de um equívoco, como argumentou Herbert Spencer. O autor inglês afirma, ao analisar os movimentos de uma bailarina, que, quanto menos esforço se identifica nos gestos, mais graciosos eles se tornam<sup>417</sup>, nada mais incoerente na concepção de Pedro Figari. O uruguaio afirma, em outro sentido, que o que torna o gesto gracioso é a sua capacidade de adequação para seu fim e circunstância. Como exemplo, podemos imaginar a incoerência dos gestos graciosos de uma bailarina em meio a um debate na câmara legislativa, ou seja, as circunstâncias de atuação de expressões estéticas influenciam diretamente a sua apreciação. Ademais, a correlação de Figari parte de sua defesa sobre

---

<sup>414</sup> Ibid., p. 145.

<sup>415</sup> Ibid., p. 149.

<sup>416</sup> Pedro Figari utiliza como exemplo a crítica que os ditos povos civilizados fazem em relação a tatuagens e alargadores dos povos originários, enquanto as mulheres dos mesmos povos “civilizados” utilizam brincos em sua maioria, demonstrando, assim, a existência de padrões variantes de Estética.

<sup>417</sup> Ver: SPENCER, Herbert. *Principios de Psicología Tomo IV*. La España Moderna. Madrid. 1900. p.392-393.

o instinto como gênese estética, pois a melhor adequação ao fim é exatamente a capacidade evolutiva de adaptação.

Notamos, na disparidade de análise entre o autor inglês e o autor uruguaio, outra sutil singularidade de argumentação de Figari: a fisiologia e a mecânica não contém a totalidade explicativa dos fenômenos. A Estética não se trata de uma entidade objetiva, concreta e externa; a realidade objetiva não contém os elementos estéticos em si. A explicação do fenômeno seria seu relativismo. Como o autor escreveu: “*un relativismo que reina soberana en todas las manifestaciones de la vida, se acusa, pues, de un modo más definido aún, em el orden estético*”<sup>418</sup>.

A infindável nuance da Estética que é averiguada por Figari traz consigo a predileção do autor em enaltecer a Estética racional. Ao se debruçar em explicações da Estética racional, o autor constata que a Estética racional não é inclinada a tantos relativismos, pois ela está imersa em ideias de caráter positivo.

En las manifestaciones del esteticismo racional no es tan arbitrario ese relativismo, porque se engendra dentro de un orden de ideaciones de carácter positivo, concreto, em el cual es más fácil concordar. El esfuerzo racional tiende precisamente a conocer las relaciones más constantes de las cosas externas entre sí y para con nosotros, y aun a conocernos nosotros mismos<sup>419</sup>.

Para o autor, as formas de Estética racional tendem a convergir, pois são análises de conhecimento e, portanto, há a tendência a um consenso. Logo, identificamos que as duas estéticas são relativas, porém, há uma agudez de relativismo na emocional e uma propensão menos relativista na racional.

Devemos retomar a relação desenvolvida pelo autor até o momento, pois trata-se de uma argumentação central de seu sistema e, portanto, versa sobre sua originalidade. A Arte, nesse esteio, é uma ferramenta utilizada pelo homem em sua relação com o mundo externo, um meio utilizável para responder suas necessidades múltiplas. A Arte, como ferramenta amplamente aplicada para ciência, indústria, navegação, pesquisa, pintura, escultura etc. evolui com as complexidades sociais do homem, como meio de dar satisfação às suas aspirações. A Estética, por sua vez, plasma estados psicofísicos de relação com o mundo exterior, evocando reminiscências e se manifestando em diversos graus, de maneira emocional e racional. Em outras palavras, elas se relacionariam como meio e finalidade.

---

<sup>418</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 165.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 165.

Para o autor, essa diferença conceitual entre Arte e Estética não é o que se entende corriqueiramente e, devido a isso, há uma grande confusão entre os conceitos de Arte, Estética e beleza, as colocando sob a mesma égide conceitual. Figari expressou que conhecidos nomes da filosofia incorreram nesse erro, como é o caso de Hegel. O autor cita-o:

mais ce n'est pas cette réalité extérieure et matérielle qui constitue l'œuvre d'art; son caractère essentiel c'est d'être une création de l'esprit, d'appartenir au domaine de l'esprit, d'avoir reçu le baptême de l'esprit, en un mot, de ne représenter que ce qui a été conçu et exécuté sous l'inspiration et à la voix de l'esprit. Ce qui nous intéresse véritablement, c'est ce qui est réellement significatif dans un fait ou une circonstance, dans un caractère, dans le développement ou le dénouement d'une action. L'art le saisit et le fait ressortir d'une manière bien plus vive, plus pure et plus claire que cela ne peut se rencontrer dans les objets de la nature ou les faits de la vie réelle. Voilà pourquoi les créations de l'art sont plus élevées que les productions de la nature. Nulle existence réelle n'exprime l'idéal comme le fait l'art<sup>420</sup>.

No trecho, notamos a mescla conceitual e a elevação da Arte como superior à própria realidade, vista como uma criação tocada pelo espírito – vertente da metafísica explicativa. Figari critica arduamente a Arte, posta como uma mágica superior de atuação, de correção da natureza, algo extraordinário que toca a realidade inferior a ela. Para Figari, compreender a Arte desse modo criou a resistência de incluir a ciência como Arte. Logo, para o uruguaio, a Arte e Estética são entidades diferentes e independentes<sup>421</sup>, são formas de relação com o mundo exterior. A realidade é absoluta e existe para além do humano em seu próprio modo orgânico evolutivo.

No puede decirse, pues, con propiedad, que el progreso es fruto del arte, sino del hombre, que lo opera por la obra de su propia estructura inteligente y evolutiva, en consecuencia; ni puede decirse que la belleza es obra del arte, sino del hombre, que al adaptarse a la realidad – su ambiente – va ajustando sus cerebraciones al ritmo natural. No puede decirse tampoco, propiamente, que el hombre mejora la realidad por su arte, porque ella es inmejorable, sino más bien que, al adaptarse de un modo más racional, como lo hace por conocimiento experimenta los beneficios consiguientes a un ajuste mejor en sus relacionamiento con la realidad infranqueable, insuperable<sup>422</sup>.

---

<sup>420</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Paris: Ed. Librairie Germer-Baillière, 1875. p. 13.

<sup>421</sup> Pedro Figari utiliza como exemplo dessa afirmação o fato de que, na produção de flechas para caça ou na pesquisa de bactérias, há arte sem servir condicionalmente a uma modalidade estética, de igual modo podemos nos deleitar com uma aurora sem invadirmos o domínio artístico.

<sup>422</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 181.

A Arte é um meio plural de atender as necessidades da humanidade. Já o progresso, a beleza, a Estética são frutos do ser humano, não estão postos do mundo externo extra subjetivo. As experiências psicofísicas, por conseguinte, são essenciais para o fenômeno estético, e delas partem as variadas conclusões, distintos caminhos e múltiplos graus de inclinação e mescla de ideações e idealizações<sup>423</sup>. O fator comum ao fenômeno é liberdade mental<sup>424</sup>. A ocorrência do fenômeno estético (seja ele ideador ou idealizador) necessita de liberdade mental e conhecimento. Identificamos, dessa maneira, que o processo evolutivo para Pedro Figari é justamente o processo de independência do humano, ao dominar cognitivamente sua realidade. O autor entrelaçou as relações evolutivas e estéticas desse modo:

En la evolución general, las idealizaciones se seleccionan a base de ideación, y las ideaciones se seleccionan a base de conocimiento. Si dentro de las formas de idealización nuestro relacionamiento con el mundo exterior, em el proceso de adaptación, parece mantenerse en un campo arbitrario, no por eso deja de sentir el influjo de los progresos de la racionalización, operándose así un ordenamiento, a medida que se rectifican nuestro juicios y se amplían. Como que la evolución se desarrolla sobre el fondo preexistente, que es todo lo que ha acumulado la inteligencia em cuanto a observaciones, a juicios y prejuicios, a usos más o menos rectificados, y demás antecedentes es siempre más fácil encontrar predisposiciones para el acatamiento de lo ya consagrado, que para propiciar reformas. Esa es la influencia del hábito, ese es el prestigio del pasado; pero puede verse, así mismo, que van transformando-se, bajo la acción del conocimiento, las propias modalidades emocionales, como se transforman las prácticas sociales y políticas y todo lo demás<sup>425</sup>.

Para o autor, a evolução direcionou tudo rumo a uma intelectualização dos domínios mentais, mas jamais haverá uma das duas estéticas em absoluto. A Estética, por ser uma relação do indivíduo com o mundo exterior, está inserida dentro da Lei Evolutiva. Assim, a Estética modifica-se, partindo do homogêneo, rumo a sua heterogeneidade plural. Sua aplicação mais vantajosa se estabelece na sociedade e se afirma com conhecimento e experiência.

A Arte como meio de ação, por sua vez, vai variar de acordo com os recursos disponíveis, isto é, cada indivíduo, de acordo com seu meio e seus recursos, irá utilizar

---

<sup>423</sup> Posto que a Estética e a arte são tão variadas, Figari propõe que deve-se produzir constantemente em todos os sentidos, e deve-se incentivar o máximo de expressões possíveis, pois, com essa permanente exploração, as possibilidades de conhecimento e adaptação seriam constantemente ampliadas.

<sup>424</sup> A liberdade mental ocorre para Pedro Figari quando as necessidades básicas de sobrevivência já foram supridas. Não há a pressão instintiva de alarme de sobrevivência, porém o instinto sempre estará presente no ser humano.

<sup>425</sup> Ibid., p. 199.

o que dispõe para realizar sua ação, seja ela uma estátua ou uma investigação científica laboratorial. Para Pedro Figari, teria havido distintas utilizações dos recursos que se modificam com a evolução; contudo, há um ponto crucial em seu sistema: não são todas as ações que usam a Arte que auxiliam diretamente a evolução. Identificamos, assim, que o autor não pode ser enquadrado como um pensador de cosmovisão artísticas da ação do homem universal.

As chamadas belas artes e a música, para o autor, são estéticas evocatórias que se dedicam a expressar estados emocionais inclinados à idealização. Portanto, não forneceram subsídios de cooperação direta nas inovações materiais da evolução, como escreveu o autor:

Fuera del solaz, pues, las artes plásticas, de igual modo que la música, desempeñan un papel pasivo en la evolución, dado que no cuentan con recursos propios de conquista y renovamiento. Viven principalmente a expensas de la evocación, y el arsenal de la evocación es el pasado. Resulta así, que, por su misma índole, es de poca entidad su aporte en la evolución, que hace su mejor palanca del pensamiento dominador<sup>426</sup>.

Parece-nos interessante o autor escrever que, em sua concepção, a Arte plástica não é utilizada como produção de auxílio direto no processo evolutivo, e sim evocações incorretas do passado. Sua carreira como pintor foi o que o alçou ao reconhecimento internacional e, posteriormente, no Uruguai. Acreditamos, assim, que, ao longo de sua vida, Pedro Figari buscou efetivar uma Arte plástica de retificação do passado, dilatando horizontes de visibilidade cultural obliterada<sup>427</sup> e enaltecendo recursos nacionais. Identificamos, com isso, que o autor, por meio de sua Arte pictórica, subverteu o uso que ele identificava como errôneo da Arte plástica, e realizou uma produção que acrescesse no progresso social. Podemos substanciar nossa interpretação no manuscrito de autoria de Figari, intitulado *Mi Pintura*:

Nadie dirá que vivimos en días de quietismo, sino al contrario, de gran inquietud. Son muchos los que han hurgado y hurgan para substraer del marasmo en que cayeron las artes plásticas, estancadas, viciadas de repeticiones fatigantes, agónicas puede decirse, según lo dejan ver kilométricamente los famosos salones parisinos. Las tentativas hechas no han logrado hasta ahora reverdecer las artes plásticas, otrora prósperas, caídas hoy en colapso, bien que se haya acudido a múltiples arbitrios.

---

<sup>426</sup> Ibid., p. 223.

<sup>427</sup> Como na inserção dos afro-uruguaios e dos indígenas como integrantes culturais de formação do Estado uruguaio, ou seja, utilizando a Estética racional e emocional como pensamento retificador das distorções do passado, aplicando seu próprio sistema em sua obra pictórica.

A mi ver esto debe atribuirse a que se ha pretendido renovar por medio de recursos técnicos y no por el concepto, que es y debe ser lo primordial, más aun, lo esencial en esta materia, eminentemente cerebral. Es un nuevo encaramiento y no simplemente una nueva forma de expresión lo que puede abrir perspectivas en estos dominios.

En tal inteligencia me apliqué a hacer tanteos y ensayos, compulsas también, y pude llegar a un resultado que superó mis esperanzas sino mis ambiciones. Se me ofrecía, como rioplatino, un campo virgen, casi inexplorado para hacer mis incursiones, y es en dicho campo vislumbrado apenas de tiempo atrás que pude ir comprendiendo algo de su exquisita poesía, primaveral, de una frescura y una gracia que contrasta con las crudezas y rigideces que caracterizan las predisposiciones del hombre actual.

[...]

Mi pintura consiste no en describir sino en sugerir lo que nos es dado descubrir de poético en las observaciones, recuerdos, evocaciones e impresiones y demás estados psíquicos. De tal suerte no es el modelo objetivo ni objetivado lo que me interesa sino la reacción psíquica experimentada. Pinto derechamente lo de adentro, pues, no lo de afuera. Es esta, justamente la característica de mi pintura<sup>428</sup>.

Do mesmo modo que as artes plásticas não eram utilizadas efetivamente na evolução, o autor afirma que a arquitetura e as artes decorativas estariam no mesmo nicho, pois se detinham em reproduzir construções antigas – *“Es tal, sin embargo, el espíritu conservador que predomina en esta rama artística, que se tolera la imitación de lo antiguo como algo digno de loa todavía”*<sup>429</sup>. A constante repetição de padrões clássicos não corresponde às constantes modificações sociais, nem utiliza os recursos geográficos autóctones para melhor adaptação. Tais críticas foram reforçadas em 1913, quando autor demonstrou claramente sua insatisfação com a falta de produção nacional e a inadequação da importação de modelos prontos, sem pensar nas condições locais. Figari assim escreve, 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 “gris” 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

---

<sup>428</sup> Manuscrito sem data de quatro laudas que se encontra no Archivo General de la Nación del Uruguay e digitalizado em: <http://figuras.liccom.edu.uy/>

<sup>429</sup> Ibid., p. 224.



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<sup>430</sup>.

Ademais, a crítica que é feita sobre a Arte que copia a Europa não permaneceu somente em relação a adornos e cores. Para o autor, uma arquitetura que foca na exterioridade mais que na utilização interna da construção é um uso ineficiente evolutivamente da ferramenta Arte. Ao não usar uma adequação racional na construção habitacional ou institucional, não se faz um ajuste do meio em relação a sua finalidade, deturpando o motivo de ideação principal do objeto. A produção arquitetônica sem um conceito racional consciente, portanto, apenas imita o antigo e não buscar criar novas soluções para as constantes necessidades evolutivas<sup>431</sup>.

Após apresentar as modalidades que não atuam diretamente no fator evolutivo humano material, Figari se debruça sobre as que o fazem. Afirma, nesse sentido, que as derivações da linguagem<sup>432</sup> emitiriam conceitos com mais clareza e possuiriam maior alcance:

Tendiendo más fácilmente a encarar los relacionamientos del hombre con el mundo exterior y el psíquico de un modo más efectivo. Acostumbrados a dar más libre vuelo a sus cerebraciones intelectivas, estás más predispuestos a idear en orden de avance, así como para asimilar, y aun para divulgar las conquistas que se operan, por lo cual reputamos a estas artes como más eficaces en la obra de evolución en general y, como consecuencia en la evolución estética<sup>433</sup>.

Sendo assim, as palavras expressariam melhor as relações do homem com o mundo exterior, e, por meio delas, se divulgam as descobertas científicas. As palavras, por conseguinte, difundem conhecimentos não apenas em revistas especializadas, mas também em poemas, teatros e romances – estes, difusores profícuos do conhecimento humano. Para o autor, “*El poeta y el literato son los que se acercan más al investigador científico*”<sup>434</sup>. Assim, as letras, mesmo não sendo observadas como ciência, para o autor, cumprem o seu papel de contribuição para a irradiação de aprendizagens e, por

---

<sup>430</sup> FIGARI, Pedro. Ingeniería. Arquitectura. Agrimensura. *Revista de la Asociación Politécnica del Uruguay*, Montevideu, p. 232, nov. 1913.

<sup>431</sup> Figari ressalva que há mudanças na arquitetura, porém deve-se ainda incentivar mais as modificações.

<sup>432</sup> Literatura, poesia, oratória, teatro, ensaios e demais produções escritas.

<sup>433</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b. p. 229.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 231.

consequente, da evolução humana. O autor promove um autoelogio com tal análise, pois sua produção inicial é massivamente direcionada à escrita.

Figari adentra a Arte científica posteriormente, pois ela é a Arte matriz. Ela produz o conhecimento e, sem conhecimento, não haveria progresso ou evolução humana. Tendo isto em vista, a pesquisa estuda a realidade livremente e utiliza todos seus recursos, sem ser submissa a preconceitos.

Esta forma artística, a la inversa de lo que ocurre con las artes conservatistas, que viven del pasado, se preocupan de indagar, de concretar, de precisar lo que hay de verdad en cada orden de relacionamientos, fuera de todo prejuicio. Aplicada a conocer, por todas las vías posibles, por todos los recursos que puedan imaginarse, resulta de una fecundidad incomparable e influye poderosamente en la evolución general, así como en la evolución estética, que es una consecuencia de aquélla, y lo mismo en el dominio ideológico que en el material. Cada conquista de conocimiento y aun cada nueva vía investigatoria, presuponen una revulsión saludable, siempre proficua en la actividad general, la que, de otro modo, permanecería inmutable dentro de los moldes inveterados de la rutina tradicional. Todas las ramas artísticas, unas más y otras menos, según sus aptitudes para asimilar, y todas la modalidades psíquicas, son tributarias de la ciencia y de la investigación científica, que concreta a la ciencia humana en su esfuerzo victorioso terminal<sup>435</sup>.

Para Figari, todo o conhecimento foi derivado da Arte científica, que, por meio da difusão dos estudos, condensa constantemente os degraus de melhoria e modificação rumo ao progresso. Outra Arte indissociável da científica é a Arte industrial. A indústria possuiria o potencial de assimilar e divulgar constantemente as novas experimentações, sendo favorável aos interesses das necessidades humanas. O autor não parece observar nenhum tipo de mazela desencadeada pela indústria capitalista de sua época, afirmando que o ponto negativo desse comércio é a falta do acesso universal aos seus benefícios. Contudo, em sua percepção, isso seria resolvido se a indústria nacional se tornasse forte.

A produção industrial da Arte iria, portanto, difundir e ampliar seu acesso. Para o intelectual, a indústria seria uma via de acesso igualitária das produções, seria um benefício à população de modo geral. Os artistas e os indivíduos que não pensassem assim estariam defendendo e reforçando a Arte para poucos, a Arte do luxo, a Arte tradicional, exclusiva e não inclusiva.

As produções industriais da Arte também estariam atreladas a ideias e idealizações dentro de um fundo preexistente. Esses antecedentes, por sua vez, formariam afirmações e negações do passado. Partindo dessa premissa, Figari, em seu

---

<sup>435</sup> Ibid., p. 233.

argumento, passa a se debruçar sobre a compreensão do passado e sua importância nas relações de evolução e Estética.

#### 4.3.1 A Estética retificadora do passado

A compreensão do passado é um tema de óbvia importância dentro de uma pesquisa histórica. Por isso, nesse trecho, iremos abordar como se dá a compreensão de Pedro Figari sobre o passado. Assim, para além de uma análise hermenêutica, iremos adentrar o espaço de experiência e o horizonte de expectativa do autor.

Pedro Figari afirmou que o passado é algo aproveitável, quando posto em suspensão, ou seja, o passado deve estar sob o olhar cuidadoso de uma pesquisa bem efetuada, para que assim possa ser compreendido e aproveitado. O conhecimento adquirido deveria, por extensão, ser interpretado como propulsão de novos conhecimentos e retificador construções idílicas inverossímeis. Em verdade, o autor argumentou longamente sobre os problemas de uma narrativa asséptica do passado, afirmando que este, ao não passar por uma revisão, abre brecha para uma série de empecilhos que não contribuem para o progresso.

Para o autor, a idealização e o louvor aos acontecimentos ocorridos implicaram diretamente na atuação social do presente, pois as adorações contemplativas e irreais dos sussurros do passado não foram pensadas para melhorar o presente<sup>436</sup>. Cria-se, logo, uma idolatria estática, sem desejo de mudança e melhoria, integrada ao desejo de retorno<sup>437</sup>. Para o autor, isso ocorreu pelas ramificações da *tradição* que magnifica e hiperboliza os feitos do passado, porque eles fazem parte do desconhecido. Escreveu Figari:

El misterio, la irisada vaguedad que envuelve el recuerdo de los tiempos pasados, hace muy fácil dejarse fascinar, y es así que, a costa exclusiva de nuestra propia imaginación, vive aún con cierta holgura toda esa legión de dioses y semidioses, que forjó acaso con la simple narración de las proezas que se atribuyeron a los viejos héroes<sup>438</sup>.

Assim, para o autor, o humano que supervaloriza o passado menospreza a realidade presente, e essa deveria ser compreendida e utilizada como aprendizagem, por

---

<sup>436</sup> Ao nos referirmos ao presente nesse trecho, estamos mencionando o presente do autor, ou seja, o início do século XX.

<sup>437</sup> Para o autor, é um erro romantizar a precariedade do passado, e isso ocorre devido ao fator psíquico do horror a envelhecer. Devido a esse medo, muitos escreveram sobre o passado como algo rejuvenescido e agigantam eventos pretéritos. A glorificação do passado, portanto, afirma procedimentos obsoletos e, por conseguinte, fortalece a tradição.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 201.

meio da investigação para ampliação do conhecimento. O pretérito idealizado é a produção da imaginação, por esse motivo muito poetas e pintores, ao produzirem obras evocando o passado, seriam ovacionados pela crítica especializada, pois ela se aproxima da Estética emocional, exaltando o sonho e a irracionalidade. Figari, ao apresentar essa ideia, recorre às ideias de Nietzsche, em seu texto *O nascimento da tragédia*:

Nietzsche se nos presenta aquí como un soñador prendado de las leyendas pretéritas, más bien que como un filósofo. Atraído y dominado por idealizaciones evocativas, exaltantes del más remoto pasado, al razonar bajo tal sugestión, otorga prestigios extraordinarios, que no tuvo jamás la realidad, fuera de nuestro propio desvaríos, de un optimismo involutivo, superlativo, quimérico, casi delirante. Esa preeminencia que se pretende adjudicar a lo viejo sobre lo nuevo, es fruto de una ilusión que se disiparía de inmediato apenas nos pudiéramos poner en contacto con aquella realidad. Este, felizmente es imposible. Lo dionisiaco y lo apolíneo que destellan em nuestra imaginación preñada de evocaciones exorbitantes, nos desengañaría por completo apenas pudiéramos despojarlos de nuestros propios concursos psíquicos<sup>439</sup>.

A crítica da proeminência do velho sobre o novo e as capacidades do inconsciente sobre a realidade são absurdos na argumentação de Pedro Figari. Para o autor, o homem moderno, mais complexo e evoluído que os homens da Antiguidade, deveria direcionar suas pesquisas e produções com foco no presente.

O desconhecimento, por sua feita, teria gerado a idealização dos obscurantismos do passado e a resistência às novas descobertas. Formou-se, assim, uma hierarquia de valia do tempo, na qual quanto mais antigo *algo* é, mais lhe é concedido valorização. Esse pensamento teria sido difundido e afirmado pelas escolas educacionais, que reforçaram velhas glorificações e não buscaram incentivar os alunos a desenvolver novas produções e experimentações. O ensino que não fomenta a compreensão racionalizada do passado, ademais, também configuraria um entrave para o progresso, uma que vez que reafirmaria ações obsoletas. Logo, o ser humano do século XX, por possuir novos recursos, deveria ser estimulado a produzir com novos materiais e conhecimentos.

Tal observação de Pedro Figari foi bastante sintomática, posto que o autor buscou uma educação que incentivasse os alunos e suas criações nas mais diversas áreas possíveis. Pois, havendo maior pluralidade de testes e produções, haveria maior possibilidade de novos conhecimentos e soluções originais para as necessidades humanas. Vemos, portanto, que o autor interligou constantemente todas as esferas de sua produção, porém não de maneira explícita.

---

<sup>439</sup> Ibid., p. 204.

Ainda acerca de sua avaliação sobre o passado, o autor afirma que houve uma inversão na valorização do conhecimento, o que teria ocorrido devido à incorreta pesquisa do passado. O autor propõe, então, compreender a escrita historiográfica como uma constante metamorfose, pois, à medida que se obtém maior conhecimento e equipamentos de pesquisa, se reconfiguram as explicações do passado. Nas palavras de Figari: “*Si el pasado es inmutable, cambia no obstante la manera de considerarlo; pero no es por el ensueño que se opera ese cambio, sino por la ideación escrutadora*”<sup>440</sup>. Assim, o foco de observação do passado deveria ser o próprio presente, pois é nele que se observa o que permaneceu do passado:

Del pasado no queda más que la realidad presente, fuera de los relatos que a él se refieren, y por obra del conocimiento vamos ampliando la conciencia acerca de los bienes más positivos y estimables de la vida, así se disipan los misterios, así que lo extraordinario cede a lo real<sup>441</sup>.

O entrelaçamento entre o passado, a Arte e a Estética é inevitável. O passado forma um ambiente de experiências individuais e coletivas, e essas experiências, por sua vez, formam o arcabouço psicofísico de relacionamento com o mundo exterior, que é expresso pela Estética racional ou emocional, que utiliza a Arte como ferramenta. Desse modo, ao enfatizar que o passado deve ser investigado de maneira científica e não como uma narrativa idílica, o autor propõe não apenas uma seriedade historiográfica, mas também um ambiente de experiência que incentive modificações progressivas do pensamento e das ações humanas. O horizonte de expectativa do autor é, portanto, o constante progresso humano e a afirmação da pesquisa investigativa. Em contrapartida, o passado é visto como constantemente obsoleto. Para o intelectual uruguaio, o passado deveria ser compreendido como um degrau de progresso, que não deve ser esquecido, mas deve ser corretamente investigado, para que se torne um panorama da experiência baseada no conhecimento, e, sendo assim, auxilie o progresso.

Há diversas expressões do uso da Arte pelas formas estéticas racionais e emocionais; tais estéticas são inseparáveis e oscilam em direcionamentos. E esses múltiplos testes, por sua vez, são potenciais contribuintes para evolução do ser humano, pois pertencem à sua lei geral – mesmo as artes plásticas, que Figari, em 1912<sup>442</sup>, afirmou não contribuir diretamente, possuindo um papel indireto para o progresso.

---

<sup>440</sup> Ibid., p. 208

<sup>441</sup> Ibid., p. 209.

<sup>442</sup> Acreditamos que, ao longo de sua vida, Figari alterou sua visão sobre esse aspecto, concebendo a possibilidade de contribuição da arte plástica conceitual como mais ativa na evolução.

Compreendemos que a entrelaçada argumentação de Pedro Figari sobre uma Estética biológica ainda não havia sido explorada. O entendimento da Estética baseada no conhecimento, pois, seria um propulsor fecundo ao progresso humano – algo que não havia sido evidenciado nos diversos trabalhos que abordam as produções de Pedro Figari. Havia, portanto, uma lacuna de pesquisa especificamente sobre o segundo tomo escrito por Pedro Figari.

Observamos, com isso, uma abordagem original sobre a volatilidade dos conceitos que o autor deixa explícito, ao afirmar que os conceitos se metamorfoseiam ao longo da evolução humana, adquirindo novo significados. Sendo assim, a beleza e a Estética ganham novos componentes, de acordo com as novas descobertas e com as novas experiências psicofísicas do humano com o mundo exterior. Ou seja, tudo evolui e se modifica.

Compreendemos, assim, que o segundo arco explicativo do sistema desenvolvido por Pedro Figari, expressa que as estéticas emocionais e racionais justapostas são formas de relacionamento com o mundo exterior, que possuem como gênese o instinto. A partir de suas inclinações idealizadoras e ideadoras<sup>443</sup>, Figari propõe utilizar a Arte como ferramenta adaptativa e evolutiva para a retificação do passado, contribuindo para o constante progresso evolutivo. O Ideal, por sua feita, seria o desdobramento exemplar desse sistema, como veremos no próximo capítulo.

---

<sup>443</sup> Ambas formadas por experiências singulares e coletivas que se modificam com o tempo.

## 5 O SISTEMA HERMÉTICO: IDEAL, ESTÉTICA E ARTE

Após discutirmos os significados dos conceitos de Arte e Estética elaborados por Pedro Figari, iremos nos aprofundar em sua concepção de Ideal. Nossa seção final investigará, por conseguinte, o último componente do sistema de Figari, no qual identificamos a condensação de sua proposta e sua aplicabilidade na sociedade, fechando, com isso, o terceiro arco explicativo do autor. É em seu tomo postremo que o encadeamento entre sua explicação evolucionista dos conceitos de Arte, Estética e Ideal se articulam como indissociáveis. Demonstraremos, ao fim, que o Ideal é a tentativa de aplicação do sistema desenvolvido por Figari, sobre o qual o autor escreve e empreende sua possível efetivação.

Ao iniciar a definição do conceito de Ideal, Figari afirmou que há inúmeras formas de defini-lo. Contudo, para o autor, existiria uma compreensão comum sobre o termo, que, para ele, significa uma finalidade. O Ideal seria, nesse esteio, a busca da realização de um desejo, mas não de qualquer desejo, posto que o Ideal parte do inerente desejo orgânico de realizar melhorias nas condições de existência humana. Notamos que o autor, ao conduzir essa definição, parecia o conceito de Ideal com o conceito de evolução, ambos constantes e infinitos.

Identificamos, desse modo, que, para ele, o Ideal é, em suma, o desdobramento dos processos evolutivos. Em outras palavras, existe o Ideal de concretizar melhorias, ideamos ou idealizamos essa ideia de modo Estético e utilizamos a ferramenta Arte, para, enfim, realiza-lo. O afã das sociedades em progressivamente melhorar, por sua vez, partiria do Ideal humano:

El hombre va avanzando progresivamente en todos los dominios de la actividad, y a medida que avanza va descubriendo nuevas vías aprovechables en su inextinguible afán de satisfacer sus aspiraciones; cada conquista le hace sentir la necesidad de nuevas complementaciones, y es así que se transforma y evoluciona el Ideal. Es el hombre, pues, quien va construyendo inacabablemente el Ideal<sup>444</sup>.

O Ideal condensa todo o trabalho desenvolvido pelo ser humano, e, sendo assim, é indeterminado e relativo<sup>445</sup>. Porém, ele possui em seu cerne a busca por uma melhora

---

<sup>444</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo III. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960c. p. 10.

<sup>445</sup> Como abordamos nos capítulos anteriores, há inúmeros componentes de relatividade na elaboração das obras do ser humano. Integram essas formações as experiências singulares e coletivas, as relações do humano com o mundo externo e as oscilações de ideação e idealização as quais o indivíduo está imerso para a formação de sua perspectiva do Ideal.

progressiva da vida. Dessa forma, é do Ideal e de seu montante de projetos que se desdobra o avanço da espécie como um todo. Demonstramos novamente, portanto, que o autor interpela o conceito de Ideal com a evolução orgânica, na qual a multiplicidade é vista como vantagem de possibilidades, uma referência constante com parte da teoria estrutural de Spencer<sup>446</sup>, na qual a evolução passa gradualmente de formas homogêneas para heterogêneas. Percebemos, com isso, que Figari usa parte da estrutura do pensamento de Spencer, constituindo, contudo, uma superestrutura original na formação de seu sistema próprio de interpretação existencial.

O refinamento do conhecimento humano seria, por extensão, o resultado de milhões de anos de projetos Ideais bem e malsucedidos, visto que os erros também ensinariam caminhos de atuação. Haveria, para o autor, uma força motriz intrínseca no ser humano, que o incitaria a progredir<sup>447</sup>. Interligando os arcos de seu sistema, o autor manifesta: “*El esfuerzo humano, que se realiza por el arte, como medio superior de acción, todo él tiende a mejorarnos. [...] El instinto, que nos incita a luchar y a mejorar, se yergue cada vez más, se afirma y se multiplica, para impulsarnos hacia adelante.*”<sup>448</sup>. A Arte é a ferramenta de execução que utiliza idealizações ou ideações para efetuar o Ideal. Logo, o autor conclui que, em meio a todas as transformações, existe uma permanência, que é a busca do ser humano em realizar seu Ideal.

¿Qué es el ideal, pues? Es la aspiración a mejorar, determinada por el instinto orgánico en su empeño de adaptarse al ambiente natural. En ese esfuerzo de adaptación que se manifiesta de tan distintas maneras, el propósito es uniformemente el mismo mejorar.

[...] todos quieren mejorar su condición orgánica, puesto que están regidos por la ley de su propia estructura. Para quienquiera que sea, y en cada orden de asuntos [...] Lo único que tiene persistencia, lo único que se mantiene invariable, es la relación del hombre con el Ideal, lo demás evoluciona: el hombre, el ideal, así como los procedimientos y recursos de que se vale aquél para conseguir su mejoramiento. Lo que permanece constante, pues es la ley que incita a realizar esa obra. Todas las manifestaciones conscientes de la actividad humana convergen en su marcha al ideal, que es inextinguible<sup>449</sup>.

---

<sup>446</sup> Ver: SPENCER, Herbert. *Do progresso – Sua lei e sua Causa*. Lisboa: Inquérito, 2002.

<sup>447</sup> Com tal afirmação, Figari pretende explicar Spencer a partir de si, manifestando que a eterna busca por realizar o Ideal, complementa o conceito spenceriano de transformações, que iniciam do homogêneo para o heterogêneo. Dessa forma subverte a concepção que sua teoria se baseia em nas premissas do inglês, e estabelece que sua teoria é o complemento explicativo do trabalho desenvolvido por Spencer.

Ver: FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo III. Montevideu: Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas, Montevideo, 1960c. p.18.

<sup>448</sup> Ibid., p. 11-13.

<sup>449</sup> Ibid., p. 15.



Realizada a definição do conceito chave para o terceiro arco explicativo do sistema do autor, iremos explorar o encadeamento entre Arte, Estética e Ideal. As três nomenclaturas possuem a característica de serem conceitos móveis, variantes e em constante evolução. Elas desempenhariam seu papel na história da humanidade do seguinte modo: o humano, determinado em aprimorar suas condições de existência – ou seja, seu Ideal –, utiliza a Arte que é a ação consciente de seus recursos intelectivos como ferramenta. Essa atuação ocorre na interação do indivíduo com o mundo exterior, com o intuito de melhor adaptá-lo à sua demanda e, desse corolário de relações, surgem os múltiplos esteticismos. Na polissemia de projetos de Ideal, haveria, ainda, um fator de constância: o instinto evolutivo de adaptação e sobrevivência.

Decorrentes desse sistema, são expressos os variados esteticismos que oscilam em diversos graus, posto que a individualidade e a evolução concedeu diversas nuances a eles. Explicam-se, assim, as profusões das interpretações de beleza e de Ideal. No sistema de Figari, por sua feita, o Ideal seria a causa e a Estética seria o efeito, ou, por outra forma, o Ideal é a aspiração em realizar e a Estética é o Ideal realizado através da Arte. Tendo isto em vista, apenas o conhecimento total sobre o mundo/realidade impediria variações do Ideal. Ademais, o sonho, a emoção e o ignoto estão justapostos à realidade, ao raciocínio e ao conhecimento, tornando inviável tal condição, na concepção do autor.

Em suma, observamos que o sistema desenvolvido por Figari manifesta que o Ideal (ideador e idealizador) é expresso pela Estética (racional e emocional), que utiliza a Arte como ferramenta para confeccionar o Ideal. Os múltiplos matizes das estéticas oportunizam a pluralidade de desfrutar a existência, gerando acúmulo de respostas às necessidades, ou seja, proporcionam maior variedade de projetos realizados. Essa abundância de produções decorrentes das interações com o mundo externo é interligada a fatores evolutivos, de adaptação e de sobrevivência, pois melhoram nosso conhecimento sobre a realidade. Por fim, o gatilho de todo sistema é o instinto como gênese de ações.

### **5.1 Desenvolvendo o Ideal: A proposta de Figari**

Após apresentarmos o sistema elaborado por Pedro Figari, iremos analisar o restante do terceiro tomo do autor, como a expressão de seus próprios ideais. Ou seja, identificamos o intento do autor de utilizar sua própria teoria. Sendo assim, Figari

elabora sua noção de Ideal ligado ao fator ideador, utilizando a Estética inclinada à racionalidade e a ferramenta de Arte literária para auxiliar o conhecimento da sociedade e colaborar com a evolução. Exemplifica, assim, dentro do próprio sistema, como utilizá-lo.

Na perspectiva hermenêutica de Pedro Figari evidenciaremos nessa seção a primeira manifestação de seu Ideal. Nele, o autor declara que o Ideal é intrínseco ao humano, e ele deveria ser concebido em um espectro promotor de benefícios da humanidade. A Arte, por sua vez, como ferramenta, devia ser valorizada de acordo com seu auxílio evolutivo, sempre se modificando, pois, assim como a humanidade, a Arte estaria sempre em devir. O Ideal, ademais, deveria se basear em uma premissa ideadora, usando a Estética Racional, para que a Arte decorrente e expressa por esse processo fosse retificadora de erros e promovesse melhorias sociais. Por outro lado, o autor critica a tradição e o sentimentalismo como promotores de preconceitos, violências e elitização.

A partir de uma pretensa Lei Geral, na qual o ser humano se encaminha a efetuar seu Ideal, e por conseguinte evoluir, Figari afirma que vivemos sobre o acúmulo de conhecimentos passados que deveriam ser ampliados. Dessa forma, o conhecimento sempre seria um processo incompleto, promovido por um incessante impulso de desenvolvimento irrefreável. Figari, ademais, manifesta em diversos de seus poemas essa parte de sua concepção, como em *Cosmos*<sup>450</sup>, de 1927, demonstrando a continuidade de seu pensamento:

Otrora mi raza diligente, combativa, anhelosa y pujante,  
cada vez más consciente y cada vez más serena,  
luchó rudamente para ennoblecer mi linaje, linaje eximio;  
y me dio su estructura y su abolengo.

[...]

Aun lucha por elevar su rango; yo la resumo, y ser digno quiero.  
Es nuestra ascendencia la que asumió en la base la tarea de conocer y  
dominar,

ardua y fecunda tarea de titanes y optimates, que preciso es continuar.

[...]

quiero ser también yo comprensivo y grato; y factor de selección<sup>451</sup>.

---

<sup>450</sup> Publicado em *El Arquitecto*, em 1927, em Paris.

<sup>451</sup> FIGARI, Pedro. *El Arquitecto*. Paris: Le Livre Libre, 1928. p. 16-17.

Contudo, essa inclinação evolutiva sofre tentativas de retração, devido à tradição, pois filósofos e políticos<sup>452</sup>, por vezes, negam o fluxo constante do progresso, criando e reforçando vícios e preconceitos<sup>453</sup>. Partes dessas retrações seriam sobre a compreensão da Arte, escreve o autor:

Nada nos enreda tanto, a veces, como nuestras propias disquisiciones metafísicas. Así, por ejemplo, creyendo enaltecer el arte, como medio máximo de acción, se le ha desfigurado, y se le ha deprimido todavía. Según el criterio dominante, una obra útil no puede reputarse "artística". Parece que dependiera principalmente de su inutilidad, el que pueda alcanzar el honor de ser llamada "obra de arte", sumo honor a que no pueden siquiera aspirar las que van dirigidas a la consecución de lo más necesario y eficaz.

Una obra de arte, en la acepción natural y más propia de la palabra, debería ser un esfuerzo creador, es decir, siempre un paso eficaz en lo inexplorado, que aumenta el caudal de los medios conocidos en los dominios del pensamiento y de la acción; pero es tan arbitrario el criterio filosófico a este respecto, que, al revés, conceptúa como superior lo que menos sirve<sup>454</sup>.

Dessa maneira, o autor expõe que a Arte deve ser uma ferramenta útil, e a observar apenas como bela, quando não é construída com uma finalidade utilizável, é um erro de valoração. Tal compreensão reforçaria, ainda, a exclusão de todas as ciências como produções de Arte. Ao partir desse entendimento, Figari propõe que a apreciação da Arte deve ser relacionada com sua utilidade evolutiva, visto que a sua gênese parte do instinto de progressiva melhora<sup>455</sup>. Em outros termos, para Figari, o Ideal, que baseia todas as manifestações de Arte, parte do instinto constante de aprimoramento do humano. Sendo assim, a Arte deveria ser avaliada de acordo com sua melhor contribuição evolutiva.

Tendo isto em vista, é determinante compreender que essa premissa fortalece a compreensão do autor sobre o ser humano ser sempre incompleto, num ininterrupto devir. Pois, como mencionado anteriormente, a Arte possuiu, em cada período da história, um valor específico em seu tempo. Desse modo, a apreciação das produções

---

<sup>452</sup> Há a evidente referência às argumentações feitas em seus tomos anteriores, nos quais a tradição religiosa e a metafísica formariam entraves ao progresso. Esses seriam os mecanismos que reforçariam os preconceitos e repetições de ações do passado, do mesmo modo – como foi abordado anteriormente –, a metafísica e a religião salientariam as questões fora do mundo externo tátil, desviando o foco do conhecimento.

<sup>453</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo III. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960c. p. 28.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

<sup>455</sup> Parece-nos necessário evidenciar que tal pensamento é um rompimento lógico com a ideia lamarekista de finalidade, bem como com a ideia comteana de finalismo.

humanas deveria ser compreendida em seu tempo e espaço particular. A sociedade, por sua vez, deveria estar aberta às constantes modificações da Arte e suas novas contribuições, num mundo onde tudo se transforma.

O vir a ser descontínua não apenas a teleologia da existência humana, mas também a impressão de completude de Schiller<sup>456</sup>, que Figari declara discordar em um trecho de seu livro: *“Ni Guyau, ni Schiller, al considerar el trabajo y el juego con criterio tan exclusivo, han tomado en cuenta la plena relatividad de ambos extremos”*<sup>457</sup>. Schiller, em seu tempo, criticou o utilitarismo completo das ações humanas; em outras palavras, o humano seria apenas como engrenagem do Estado. Em seu livro *A educação estética do homem*, o autor alemão afirma que “o homem deve somente jogar com a beleza, e somente com a beleza deve jogar. Pois, para dizer tudo de vez, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga”<sup>458</sup>. O autor alemão, ademais, buscou uma harmonização da racionalidade e da sensibilidade através do lúdico e da beleza. Em certa medida, Figari concorda com Schiller, ao afirmar que o prazer (jogo) é fundamentalmente necessário, pois compreender o prazer como necessário destitui sua concepção de supérfluo. Ademais, no sistema de Figari, elementos vistos como pouco necessários – ou supérfluos – são alçados, com o decorrer do tempo, a necessários. Contudo, o prazer (jogo) e a beleza não constituem o elo de completude do ser humano, para Figari.

Do mesmo modo, o trabalho não possui o potencial de tornar o humano integralizado, como Figari escreve: *“Guyau afirma: El hombre no está completo sino cuando trabaja. Lo que constituye la superioridad del hombre sobre el animal, del hombre civilizado sobre el salvaje, es el trabajo”*<sup>459</sup>. Não há, portanto, nos pontos extremos do prazer e do trabalho, plenitude. O autor uruguaio tem como proposta uma interpretação mais maleável das ações do homem em constante devir: *“La regla fundamental a que debe ceñirse todo esfuerzo, es la de aplicar la actividad en el sentido más adecuado a las necesidades de cada etapa, de cada momento.”*<sup>460</sup>. Isto é, para Figari, a adaptação é o fator primordial de sobrevivência e evolução, não somente em

---

<sup>456</sup> Ver: SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

<sup>457</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo III. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960c. p. 32.

<sup>458</sup> SCHILLER, op. cit., p. 76.

<sup>459</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo III. Montevideu: Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas, 1960c. p. 31.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 32.

termos biológicos, mas também existencialistas. O humano, sempre incompleto, se adaptaria e evoluiria conquistando, em etapas frequentes, seu Ideal.

Para o autor, portanto, o trabalho e o prazer são necessários em cada tempo e espaço que caiba sua existência. Dessa forma, não há labor que seja incessante, sendo necessário o repouso e o tempo de reflexão para a elaboração de um Ideal. Esse Ideal, por sua feita, deve utilizar a Arte de forma consciente para auxiliar o progresso, constantemente em adaptação. Segundo o intelectual uruguaio, se fosse necessário ou possível hierarquizar a Arte, ela deveria ser avaliada do mais útil ao menos útil:

El genio puede surgir en todos los órdenes de la actividad y en distintos grados, pero a la vez que debemos aquilatar el valor de un esfuerzo, es preciso juzgar, en primer término, su utilidad, y en segundo lugar, su entidad; y si debiéramos escalonarlos en una clasificación, debería atenderse a la eficiencia con que han servido a la humanidad, comenzando siempre por lo más necesario<sup>461</sup>.

De maneira perspicaz, o autor escreve que o pintor e o matemático são chamados de gênios, e se pergunta por que ambos não possuem a mesma avaliação em sua Arte. Dessa observação, nasce sua proposta de interpretação da avaliação Arte. Assim, a Arte deveria ser alçada à sua importância em todos os âmbitos de sua produção. Porém, em ordem de importância, a Arte que desenvolvesse melhorias coletivas e popularizasse as benesses do progresso deveria ser mais incentivada. A popularização das possibilidades infinitas da Arte, ademais, auxiliaria a integração de todas as camadas sociais, diferentemente de uma Arte para uma elite, suntuosa e exclusiva.

Em sua compreensão de sociedade, portanto, Figari afirma que a ampliação do conceito Arte seria barrada por reacionários, que, presos ao passado, cultuariam as formas já conhecidas e privilegiadas de Arte. Assim, reforçariam preconceitos, fruto da idealização e do sentimentalismo. Louvariam, outrossim, o passado idealizado, impedindo a valorização das novas formas de pensamento.

No entanto, esse era apenas um dos elementos de atraso que o sentimentalismo reforçava. As sociedades imersas nas tradições sentimentais se diziam civilizadas e cultas, no entanto, investiriam, para Figari, na violência. Além disso, um dos desdobramentos do culto à tradição sentimental e aos heróis do passado seria o lastro bélico dos países. O tradicional, então, teria fomentado o imperialismo colonial e toda a

---

<sup>461</sup> Ibid., p. 35.

potencialidade destrutiva resultante desse pensamento, pois um passado idealizado teria sido utilizado para justificar ações agressivas:

Las naciones modernas viven corroídas por la necesidad de escuadras y de ejércitos que absorben recursos cuantiosos los que, pudiendo arrasar todo lo que se ha construido pacientemente en el planeta y todo lo que vive en él, están, asimismo, sometidos a una pasividad de parásitos, que semejaría la paráhsis, si no fuera por las guerras coloniales y las grandes maniobras: únicas válvulas de escape para esa inaudita acumulación de gases destructores.

Dentro del campo emotivo cabe todo: lo inverosímil, lo inconducente, y aun lo contraproducente. Ahí, librados al azar de las viejas idealizaciones, y con recursos modernos, todo puede alcanzar igualmente nuestra admiración, y todo puede ser por igual magnífico: la fuerza, la opresión, el crimen, el absurdo<sup>462</sup>.

O trecho acima demonstra a amplitude de avaliação social que o sistema de Pedro Figari se propõe a fazer. À parte de sua concepção de Arte, Estética e Ideal, o autor promove críticas às ações violentas coloniais, em um período no qual as potências europeias<sup>463</sup> estão em uma sensível tensão pré-guerra. O autor defende, assim, que a violência e o autoritarismo são absurdos desencadeados pela força dos elementos tradicionais nas sociedades, como o culto ao passado e a explícita divulgação de seus heróis combatentes, e não de seus heróis cientistas. Ao escrever isso, o autor subverte a compreensão de que o racionalismo desenvolveu as armas de guerra e incentivou a eclosão de conflitos, gerando uma crise epistêmica pós-guerra<sup>464</sup>. Considerando isto, na compreensão de Figari, a Arte inclinada ao uso emocional teria fomentado essa situação. A Arte Racional, por sua vez, retificaria e impediria os usos da ciência que não fossem para melhorar as condições de vida em sociedade.

Es en los moldes de la Ideología ancestral donde es preciso buscar la causa que más obstaculiza el florecimiento de la racionalidad, si se la quiere reducir. Es en la persistencia de las viejas formas de idear, donde tiene que penetrar el bisturí de disección, si se quiere encontrar la raíz de ese mal tenaz que trasciende en los siglos y que deja que las Ideas trogloditas lleguen a nuestros días y anden con grandes gafas en automóvil y en aeroplano, en el propio siglo XX. Es en la incondicional e inconsulta admiración de lo pretérito, donde conviene escudriñar, para ver por qué todavía se estima en tanto la violencia, a pesar de sus repetidos fracasos. Para que bajaran cinco centímetros las orejas del hombre, han tenido que correr millares y millares de siglos;

---

<sup>462</sup> Ibid., p. 39.

<sup>463</sup> A guerra dos Balcãs já havia sido deflagrada, por exemplo, e o Uruguai havia passado por uma Guerra Civil poucos anos antes.

<sup>464</sup> BAUMER, op. cit.

pero bajaron. Para desalojar ciertas ideas, es preciso aún más. La fe en la violencia es una de ellas<sup>465</sup>.

Figari defende, assim, que as mobilizações do passado feitas pela emoção condicionaram o uso da força por costume, suprimindo a racionalidade da ação. O Ideal é o que se aspira, quando ele parte da idealização e da tradição há o inevitável fomento de alguma forma de opressão, como o autor apresenta:

El opresor, por hábil que sea, no puede persuadir al oprimido sino por la fuerza o la amenaza ¿pero es necesaria positivamente la imposición? Nosotros creemos que no, por lo menos como regla fundamental de convivencia, y sería en verdad singular que el ser más inteligente del planeta tuviera que usar de los medios más brutales para vivir en sociedad y disfrutar de la vida.

Planteada la paz social y política, interna o externa, fuera de toda equidad, se entra en lo arbitrario, donde el orden es una apariencia, una ficción, puesto que es la simulación del orden por medio de la fuerza. No tan sólo se trata de un antagonismo radical de opiniones, - que esto sería poco-, sino de un antagonismo radical, casi vital, de intereses. Y es de asombrar que en la época del microscopio, del telescopio, de los sueros, del vuelo, de las maravillas mecánicas, de la radiografía y de los procedimientos un ingeniosos que permiten vislumbrar, divisar la inmensidad de los mundos, no hayan podido verse aquí, en nuestra pequeña isla [...] cosas tan claras y sencillas<sup>466</sup>.

Desdobra-se, desse pensamento, a concepção de que os conflitos do passado, que não foram superados, são motivos de novos conflitos, pois inflamam sentimentos dormentes sempre existentes<sup>467</sup>. Sem a necessária equidade, ademais, a paz seria apenas aparente. Para o autor, deveríamos apreciar o raciocínio, havendo deleite e fomento das formas de Estéticas Racionais.

Com elas, a humanidade se encaminharia para locais mais pacíficos e igualitários de convívio. As ideias, como bases de progresso, foram afirmadas pelo autor em seu artigo de 1910, chamado *Situación de los Partidos*. Nele, o autor escreve: “*El error consiste, como dije antes, en no haber planteado la lucha en un orden de ideas y principios. Lo que interesa al países es que se dé satisfacción a sus necesidades, lo más digna, lo más directa y eficazmente que fuere posible.*”<sup>468</sup>. No mesmo artigo, Figari afirma categoricamente como frase final: “*Al poder hay que compelerlo como al*

---

<sup>465</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo III. Montevideo: Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas, 1960c. p. 40.

<sup>466</sup> Ibid., p. 42-43.

<sup>467</sup> Como o revanchismo francês antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial, envolvendo França e Alemanha, ou nos combates políticos entre Colorados e Blancos, após a Guerra Grande no Uruguai.

<sup>468</sup> FIGARI, Pedro. *El Momento Político 1910-1911*. Montevideo: O. M. Bertani, 1911. p. 12.

*capital, con la única fuerza que puede vencer: las ideas*”<sup>469</sup>. No entanto, para o autor, a maioria dos intelectuais e políticos se vincularam às quimeras dos sonhos evocativos emocionais, reforçando sentimentos que extraviam o desenvolvimento potencial das sociedades.

Figari afirma, ademais, que a própria Arte Emocional, ao iniciar mudanças, é criticada, como é o caso da Arte moderna, em efervescência no período do autor. Mesmo nela, a renovação interna desse segmento da Estética emocional é refreado pela tradição. O autor, assim, chega a uma constatação que reverbera pensamentos bastante conhecidos: “*En ese reino, son nuestros antepasados los que gobiernan, al revivir en nosotros mismos. Al evocarlos, ellos, que dormitan en el fondo de nuestro ser, se levantan y desfilan fosforescentes ante nuestros ojos maravillados [...]*”<sup>470</sup>. O eco das palavras de nosso autor remete ao início de sua inserção nos estudos acadêmicos, em seus primeiros contatos com as doutrinas positivistas e com a célebre frase de Comte: “os vivos são sempre, e cada vez mais, governados necessariamente pelos mortos”<sup>471</sup>.

Sendo assim, a emoção estética, que proporciona deleite e tragédias, precisaria de uma direção deliberada de cunho racional, para que, em suas produções – que são válidas –, houvesse a abertura para a constante renovação. Observamos que Figari, em sua produção pictórica, baseou-se em tais premissas para sua produção. Em sua ampla produção de quadros, abordou temas de extrema relevância, como: a presença da cultura afrouruguaia no Uruguai, os gaúchos miscigenados dos pampas, seu olhar atento ao bioma local, as mulheres em centralidade como integrantes e produtoras de cultura no país, o campo e a cidade como um fluxo de conhecimento e formação do país – em suma, a integração de diferentes espaços de cultura, caracterizando uma cultura original e moderna<sup>472</sup>. Podemos, brevemente, perceber isso em algumas de suas telas, tais como:

---

<sup>469</sup> Ibid., p. 14.

<sup>470</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo III. Montevideu: Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas, 1960c. p. 47.

<sup>471</sup> COMTE, Auguste. Catecismo Positivista. In: Os Pensadores. Trad. E Notas Miguel Lemos. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.152.

<sup>472</sup> Uma análise mais aprofundada dos trabalhos pictóricos de Pedro Figari pode ser averiguada na dissertação: RUSKOWSKI, Camila Barreto. Pedro Figari: Os Esquecidos da República. Dissertação (Mestrado em História) – Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2015.



Figura 03 – Bajo el Ombú (Pedro Figari. Óleo sobre cartão. S.d. - 51 x 66 cm)



Fonte: Coleção Particular.

Figura 04 – Candombe (Pedro Figari. Óleo sobre cartão. 1925 - 62 x 82 cm)



Fonte: Acervo Museu Nacional de Artes Visuales – Montevideu, Uruguai.



Figura 05 – Pampa (Pedro Figari. Óleo sobre cartão.1880)



Fonte: Coleção Particular.

Figura 06 – Pericón. Pedro Figari (Óleo sobre cartão.1880)



Fonte: Coleção Particular.

Valendo-se de pinceladas com uma massiva carga de tinta, Figari expressa sua Arte retificadora, ao evidenciar em suas telas propostas de compreensão social harmônicas e integradoras. Com uma plasticidade considerada moderna em sua época, o autor, em seu quadro *Pericón*, apresenta todos os componentes étnicos do Uruguai em seus personagens, que, em conjunção, dançam. Os violeiros embalam o grupo central da tela, que não por um mero acaso possui em suas roupas a cor da bandeira do país. No círculo de dança, os homens, de mãos dadas (movimento característico do *Pericón*), alternam seus lenços entre as cores branca e vermelha, em uma referência aos partidos políticos de maior visibilidade no Uruguai. Desse modo, em sua pintura, Figari faz uma referência à união dos partidos mais conhecidos do país entrelaçados às cores nacionais, sendo observados por um grupo de cultura diversa, em meio à natureza local. Dessa maneira, o intelectual e pintor uruguaio utiliza o que considerou uma Estética de cunho racional, recorrendo à Arte pictórica para expressar seu Ideal de convívio harmônico para a benesse nacional.

A harmonia e a paz foram condições constantemente enfatizadas por Pedro Figari, como condição e afirmação para o progresso evolutivo. O autor avalia o momento no qual viveu<sup>473</sup> como um período de transformações, no entanto, ainda enraizado na incoerência epistêmica de defender a paz e promover a guerra ao mesmo tempo, uma insensatez de fé e músculos. Nesse momento de pico de tensão entre a transformação e a estagnação, o autor defende uma atuação retificadora da Estética Racional sobre a Emocional, pois, como já elaborado em seu sistema, essa seria uma das características da racionalidade ideadora. Compondo, nuevamente, o uso de sua teoria, escreve:

Al observar lo que ocurre en el proceso evolutivo, se advierte, pues, por un lado, que las formas racionales prevalecen, y por el otro, que las propias lucubraciones emocionales se van integrando con raciocinios que las rectifican indefectiblemente, y, al hacerlo, van adaptando al hombre y a las sociedades cada vez más estrechamente a la realidad en la faz Ideológica, como acontece en todo lo que es material<sup>474</sup>.

Para Figari, o que algumas sociedades nomeiam como “civilizar” é, na verdade, militarizar áreas e produzir conflitos<sup>475</sup>. A educação acerca da Arte e a difusão de

---

<sup>473</sup> Referimo-nos, aqui, ao ano de publicação de seu livro *A.E.I.* e aos anos progressos que formaram o espaço de experiência do autor.

<sup>474</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo III. Montevideu: Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas, 1960c. p. 51.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 57.

propostas ideadoras deveriam ser o foco dos Estados, para que, assim, a sociedade seguisse em rumos evolutivos positivos. Em seu artigo de 1910, intitulado *Causas que agravan los vicios de nuestro régimen*, o autor já promovia as ideias como fonte de mudança no âmbito educacional e político. Através de atuações factuais da Ideação, desenvolvida pela Arte Racional, o progresso seria, então, encaminhado “*En su agrupación democrática bien constituida, el gobierno debiera ser el fructo de una selección de ideas y de aspiraciones, de modo que pudieran prevalecer sin hondas conmociones, las mejores.*”<sup>476</sup>

Partindo de seu próprio sistema, portanto, Figari defende que é intrínseco ao ser humano o desejo de executar seus ideais e, por conseguinte, evoluir. Por isso, o autor incentiva o uso da Arte com uma Estética Racional – que deveria ser valorizada, mas não o era. A manifestação da Estética Racional como a ciência, a literatura e a pesquisa seriam a base de uma sociedade pacifista, promotora da ideação, anti-armamentista e que utilizaria a Arte como ferramenta do progresso. Enquadramos, desse modo, a primeira expressão do Ideal para Figari: a ampla divulgação da ideação que usa a Arte para expressar a Estética Racional como método de progresso social.

## 5.2 O pacifismo racional

“Hará así un mejor papel, como mono evolucionado, que como dios caído y humillado.”

Após apresentar as instruções gerais de entendimento de seu sistema, Pedro Figari passa a elaborar como o processo de aperfeiçoamento do humano poderia ocorrer a partir de premissas racionais. O autor manifesta que a paz e a progressiva igualdade de condições seria uma das possíveis formas de aperfeiçoamento do organismo social. Assim, iremos explorar como Figari manifestou seu Ideal de pacifismo racional como caminho evolutivo da humanidade.

Em sua argumentação, Figari afirmou que o ser humano poderia se aperfeiçoar por seu esforço próprio, pois seu potencial de melhora é constante. Isto, por sua vez, apenas seria refreado por um excesso de inclinações ao pensamento tradicional e metafísico. Decorrente dessas idealizações metafísicas, haveria muitas superstições e pouco conhecimento compartilhado sobre a natureza científica. As sociedades, então, deveriam se basear em pesquisar sua realidade material, executando, na realidade, ações

---

<sup>476</sup> FIGARI, Pedro. *El Momento Político 1910-1911*. Montevideu: O. M. Bertani, 1911. p. 31.

para se aperfeiçoar, buscando a paz entre os países e mais igualdade entre as comunidades. Tal pensamento já havia sido defendido anteriormente pelo autor, em seu artigo de cunho político jornalístico, intitulado *Dilema que se Plantea*, e publicado em 1910:

No puede negarse que la más alta aspiración patriótica de hoy día, es la paz. [...] La paz, empero, no pendiente exclusivamente del partido que ejerce el poder. La paz efectiva, la verdadera paz tampoco es ni puede ser obra de la imposición de la fuerza.

La paz es una común necesidad imperiosa; es un tesoro insuperable, como el honor y la dignidad nacional. Sólo así podrá ser positiva y fecunda. [...] Hasta que la cultura del Pueblo no haya eliminado radicalmente la violencia de entre los factores normales de la acción, no seremos dignos del nombre de republicanos que tanto nos enorgullece, y la paz será un bien precario<sup>477</sup>.

Na recorrência de seu Ideal, Figari compreende que o indivíduo, atrelado inexoravelmente à lei da natureza, deveria aceitar a sua realidade material e melhorá-la constantemente. Essa melhoria deveria ser realizada em todos os âmbitos possíveis, ou seja, por meio de leis, institucionalmente, nas artes, na literatura, na educação, na política e em todas as formas de atuação do ser humano. Identificamos, assim, que, nessa relação, o autor expressa que não aceitar e confrontar a realidade seria o mesmo que não aceitar e confrontar a si mesmo, como integrante dessa realidade. Seria, portanto, a negação deliberada de aperfeiçoar-se por conceder mais importância a quimeras.

A partir dessa reflexão, Figari critica o pensamento determinista de Herbert Spencer<sup>478</sup>, em seu trabalho *Ensaio sobre o progresso*. Nele, Spencer manifesta que até mesmo os acontecimentos ruins que ocorreram na história – guerras, tragédias religiões – foram benéficas ao humano, se considerado o ambiente em que elas existiram. Figari escreve que esse pensamento está errado, pois esse discurso legitimaria os saqueios, assassinatos e diversos outros crimes que ocorreram ao longo do tempo. O ser humano, para o uruguaio, sempre teria a capacidade de se aperfeiçoar e ser melhor, portanto, no passado também teria possuído essa capacidade. Aceitar o passado como o correto de modo acrítico, sem retificar seus erros e apontar o que poderia ter sido feito, validaria chacinas e a retomada constante da violência, como meio de obtenção de algo. Seria, por conseguinte, o reforço dos atos tradicionais violentos que deveriam ser eliminados.

---

<sup>477</sup> Ibid., p. 5-6.

<sup>478</sup> SPENCER, Herbert. *Do progresso – Sua lei e sua Causa*. Lisboa: Inquérito, 2002.

Figari concluiu que seríamos os mesmos geneticamente, independentemente dos fatos ocorridos no passado; porém, acerca do conhecimento, poderíamos estar muito mais avançados, se o incentivo à ideação tivesse sido fomentado, e revíssemos o passado de maneira crítica.

Partindo dessa constatação, o autor mostra-se desejoso de que os indivíduos de sua época tomassem consciência da ideação, abandonando preconceitos tradicionais e buscando uma visão crítica do passado. Identificamos que esse pensamento é o cerne de uma das expressões do *Ideal* de Pedro Figari:

Sabemos que nada nos eleva ni nos adapta mejor a nuestro propio ambiente, que el conocimiento y su utilización; sabemos, y debemos saber, que el proceso evolutivo natural nos compele al progreso, invariablemente, incesantemente, y que éste se obtiene por medio de la aplicación de las conquistas científicas. [...]

Los reaccionarios y conservadores, condenados así a un perpetuo fracaso, tendrán que remedar eternamente la íntima queja de aquel aristócrata francés que, a principio del siglo pasado, decía: "El que no haya vivido en los Siglos anteriores a la Revolución, no ha conocido la dulzura de vivir"<sup>479</sup>.

Assim, o conhecimento deveria ser difundido para erodir e deslocar os pensamentos tradicionais, pois o conhecimento levaria à progressiva transformação nas sociedades, que, na concepção do autor, se encaminharia para a equidade. Em outras palavras, a ideação deveria ser difundida como método de produção de conhecimento<sup>480</sup>; logo, se combateria a tradição e o conhecimento guiaria os indivíduos. Portanto, a sociedade rumaria ao progresso, à paz e à equidade. O autor, ademais, defende a diluição de acúmulos: “*no es una utopía tender a diluir los beneficios sociales, como lo hace la evolución, a pesar de las protestas reaccionarias y conservadoras*”<sup>481</sup>. O conhecimento permitiria essa diluição, pois iria combater preconceitos tradicionais que fomentavam o exclusivismo.

Figari, ainda, defende que o organismo social e institucional sofreria a mesma aplicabilidade da Lei Geral de evolução, pois eles estariam constantemente em transformação para sua melhora. O autor, dessa maneira, demonstra a utilidade de seu sistema em diversas esferas de ação do ser humano:

---

<sup>479</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo III. Montevideu: Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas, 1960c. p. 64-65.

<sup>480</sup> Retomamos que, para Pedro Figari, a consciência do conhecimento é uma característica apenas humana, e, portanto, definidora como característica da espécie, sendo de suma importância.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 69.



Paralelamente a la evolución humana, el arte evoluciona, y evoluciona, y por efecto del cambio que se opera en las ideas. En la faz filosófica, moral, política, económica, social, industrial; en fin, en todas las manifestaciones de la actividad se producen mutaciones correspondientes a toda conquista ideológica, incesantemente, invariablemente. Es preciso, pues, formar conciencia de esta realidad, para determinar nuestra acción en la vía más útil y eficaz, que es, precisamente, la que más se ajusta a la ley natural<sup>482</sup>.

A evolução constante do ser humano e suas ideias implicariam diretamente na evolução da sociedade. A instrução pelo conhecimento, por sua vez, capacitaria às aspirações de produção humana, e suas produções se inclinariam à ideação. O autor afirma que um regime de ação mais positiva, ou seja, inclinado à ideação e à Estética Racional, substituiria atos de opressão e exploração por atos de equidade. Para Pedro Figari, a equidade seria resultado direto da natureza, uma vez que unidades de espécies tendem a formar vínculos de estrutura equitativa, para que haja o equilíbrio natural. Dessa concepção, se desdobra a compreensão de que os patriotismos e as nações são estruturas artificiais paulatinamente obsoletas, sendo que o humano deveria se encaminhar para um internacionalismo, para uma humanidade de pacifismo racional, pois todas as ações violentas seriam desserviços para a humanidade – mas o progresso as baniria<sup>483</sup>. Em sua poesia, Figari manifesta ludicamente a mesma proposta de seu Ideal, como vemos em “*El lobo pastos*”:

Es un hecho que el mundo está equivocado, y aun enfermo,  
así como que todo esto asume carácter grave,  
por cuanto el mal— que es error— ataca las vísceras internas  
y tiene su cuartel general en el cerebro, que es la idea.  
Por eso sonrío, o me sublevo, cuando oigo hablar de justicia  
por entre aviesas y felonas zancadillas; o de igualdad.  
Eso es llevar la ilusa biblia al vientre de la selva,  
es ubicar el derecho en los colmillos de la fera.  
Nuestra ideología, ingenua, anda campando por las nubes,  
mientras el tigre humano se esconde en la maleza,  
y atisba y espera, para dar él gran zarpazo.  
Hasta que no forme una más cabal conciencia el rebaño,  
capaz de procesar y de hacerlo con justicia severa, y serena,  
no con brutalidad,  
seguirá el execrable lobo-pastor guiando a la oveja;  
y no sin perorar<sup>484</sup>.

Metaforicamente, a tradição, no ser humano, é expressa por suas ações predatórias contra sua própria espécie, e a forma de modificação seria tomada de

---

<sup>482</sup> Ibid., p. 68.

<sup>483</sup> Ibid., p. 74.

<sup>484</sup> FIGARI, Pedro. *El Arquitecto*. Paris: Le Livre Libre, 1928. p. 81.

consciência da sociedade, a qual o Figari identifica como rebanho em seu poema. Nos versos, notamos a negativa da brutalidade e da violência, a crítica ao indivíduo (*Lobo-pastor*) que guia a sociedade (rebanho) e a afirmação de que o cérebro é o quartel general das ideias – portanto, das mudanças.

Em suma, para Pedro Figari, o aperfeiçoamento do ser humano com bases de conhecimento racional geraria maior equidade de condições e paz. A humanidade, ao focar sua atuação na realidade tátil, melhoraria suas condições de vida, afastando-se de preconceitos e violências tradicionais. O passado, por sua vez, deveria ser interpretado com criticidade, para que os malefícios da tradição não perpassem por mais gerações, e o modo de realizar essa transformação seria a educação, que difundiria o conhecimento com premissas de racionalidade. Dessa maneira, a consciência do conhecimento individual racional se tornaria uma consciência coletiva, de inclinação racional para o progresso das sociedades.

### **5.3 A constituição da individualidade**

Visto que o constante aperfeiçoamento é uma das bases do conhecimento, e o conhecimento é produzido por indivíduos, Figari investiga sobre o que constituiria a individualidade do ser humano em parte de seu livro. Iremos explorar, nesse segmento, o Ideal de Figari acerca de manifestações da individualidade, para assim compreender o desdobramento das ações coletivas na sociedade como atuação para o progresso.

Os questionamentos sobre a sociedade e o indivíduo permeiam todo o sistema de Pedro Figari, posto que as ações do humano se desdobram em ações coletivas. Para o autor, a princípio, poder-se-ia categorizar a individualidade como uma agregação celular que parte de sucessivas divisões celulares e embrionárias. Contudo, esse raciocínio não explicaria as diversas nuances da individualidade, pois toda a variação possuiria uma explicação mais complexa que apenas a fisiológica. Não há um esclarecimento, para Figari, portanto, sobre como uma amálgama de células passa a ter tantas especificidades, existindo uma relação complexa de transformações no tempo que se passou até os organismos atuais serem como são. Tal afirmação confirma que as individualidades não são apenas determinações químicas e fisiológicas.

O autor esboçou que a individualidade se iniciaria desde as breves sensações sinestésicas até as diversas manifestações instintivas e de consciência em vários graus. Uma unidade harmônica, consciente e complexa, que não se explicaria somente pelo



subjetivo, nem somente pela fisiologia celular. Figari conclui, com isso, que não haveria um conhecimento que explicasse a individualidade, mas poderia haver no futuro. O debate, portanto, ainda estaria em aberto.

As relações entre o indivíduo e o coletivo ainda não haviam sido interpretadas profundamente para o autor. Em sua concepção, as comunidades se formavam, pois os organismos, em sua individualidade, buscariam se preservar, pois, coletivamente, seria mais fácil sobreviver. Sendo assim, teríamos o instinto de sobrevivência, e a consciência desse instinto seria a nossa individualidade.

A vontade de preservar a vida individual é a tomada de consciência do ser humano como sujeito específico, pois busca preservar a si próprio. As comunidades, por sua vez, seriam redes de sobrevivência dos organismos conscientes de sua individualidade. Para o autor uruguaio, a individualidade é um composto que parte do instinto, da vontade, da consciência e de alguma espécie de liberdade. Desse modo, a individualidade e a coletividade estariam relacionadas com a evolução:

Guiada por el instinto, que implica conciencia hasta en las propias formas más simples y mecanizadas, forzosamente [...] la que llega en el hombre hasta la deliberación más sesuda; auxiliada por tejidos que se han ordenado en el lento proceso de adaptación, ininterrumpido, se la ve y se la siente laborando constantemente en favor de la individualidad, lo mismo que se la ve y se la siente en el esfuerzo que ésta hace para prevalecer y reproducirse como "entidad individual"<sup>485</sup>.

Identificamos, portanto, que, no *Ideal* de Figari, o instinto vital conservaria a individualidade em todos os momentos, independentemente dos fatores de relação com mundo externo e as nuances subjetivas, pois seria a preservação do humano como entidade específica de existência. Posto isso, a individualidade implicaria a existência do instinto e o instinto, por sua vez, a existência de consciência e da vontade. Devemos frisar que, para Figari, a consciência e a vontade são o mesmo que o conhecimento e a ação, respectivamente. Essas manifestações da vida seriam, ademais, a vida em si, pois, caso um desses componentes faltasse, faltaria a causa da organização vital<sup>486</sup>. Propondo, finalmente, sua visão e contribuição para a compreensão da individualidade, o autor a define:

Antes de aceptar la tesis del determinismo químico-mecánico, optamos por admitir que en toda substancia existen, virtualmente, los

---

<sup>485</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Montevideo: Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas, 1960c. p. 95-96.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 99.

mismos elementos que exhiben las formas variantes superiores más complejas, elementos que, al evolucionar, han llegado a acentuarse dentro de una identidad esencial, como arborescencias de ese principio matriz, y que sólo se trata, pues de diversos grados de desarrollo de una misma substancia. Desde la mónera y la plástica hasta las asociaciones pluricelulares; desde las formas simples de organización vital hasta el hombre, que se supone el organismo más perfecto y más inteligente, se trataría así tan sólo de modalidades y aspectos morfológicos de la individualidad dentro de una identidad substancial que sólo pudo diversificarse merced a su instinto, o sea a la causa, a la razón de ser de la individualidad, y a su poder de actuar en la línea del instinto (voluntad), lo cual presupone conciencia, necesariamente<sup>487</sup>.

Instinto, consciência e vontade são os formadores da individualidade. Após tal constatação, o autor busca escrutinar cada um desses conceitos, os relacionando com seu sistema – Arte, Estética, Ideal.

A abordagem sobre o instinto foi bastante recorrente na obra de Figari, e identificamos que o instinto seria o gatilho da maioria das ações efetuadas pelos organismos. Ao longo da evolução, diversos aspectos da sociabilidade, racionalidade, individualidade e demais ações de desdobraram do instinto. Dessa forma, uma imersão sobre a compreensão de tal conceito, para o autor, se mostra fundamental. Logo, para Figari, o instinto, que seria a justaposição de conhecimentos adquiridos, é, em suma, a individualidade:

Hemos dicho que, según nuestro modo de ver, la individualidad orgánica es obra de instinto, de conciencia y de voluntad. Precisando más nuestra idea a este respecto, diremos que el instinto está identificado con la individualidad orgánica, y, por lo tanto, se le puede considerar como la individualidad viviendo dentro de las formas de acción consagradas y asimiladas por su ascendencia.

[...]

El instinto es la razón de ser de todo organismo; es la fuerza de cohesión que determina su funcionamiento y lo mantiene: es la individualidad misma. Todo el conocimiento adquirido; todo lo que pudo acumularse de experiencia, de conciencia, es lo que constituye el instinto, o sea la forma de acción incorporada a cada organismo por la selección y la herencia, que aprovecha la individualidad<sup>488</sup>.

O instinto, desse modo, seria a condição de existência e sobrevivência do ser humano, constituindo sua própria individualidade e sua autopreservação. Ele seria, juntamente com a adaptação, um mecanismo interno de defesa, coexistindo com o mesmo propósito orgânico. Por conseguinte, as organizações coletivas (sejam elas

---

<sup>487</sup> Ibid., p. 100.

<sup>488</sup> Ibid., p. 100.

cidade ou colmeias) e individuais são formas de conhecimento seculares para sobrevivências.

Em sua compreensão, Figari afirma que todos os animais agem por repetição, porém, quando se apresenta uma nova dificuldade, eles buscam novas soluções para essa dificuldade, em progressiva e constante modificação evolutiva. Sendo assim, “*el instinto es obra de conocimiento hereditario-individual, y no obra de un mecanismo perfecto de la naturaleza o de una divinidad superior, omnisciente*”<sup>489</sup>. Logo, a explicação de Figari parte da relação entre individualidade, adaptação, consciência e biologia, negando as formas de explicação mecanicistas e religiosas.

Todo esto mismo que de mil maneras diversas se repite en toda la escala orgánica, demuestra, por un lado que el instinto es la individualidad actuando por variados medios en su afán de adaptarse y de perdurar, y, por el otro, que debe atribuirse a "su conciencia" más bien que al cumplimiento de leyes comunes mecánicas o extraterrenales, ese vivo empeño que de tantos modos pone de manifiesto toda organización vital para lograr aquel propósito. No hay más fatalidad, pues, que la de la ley propia de cada forma orgánica, dispuesta para colmar el empeño de vivir y perdurar. La ley se la traza el organismo interesado en su propia prosperidad<sup>490</sup>.

O autor acredita que o mecanicismo é mais uma maneira sobrenatural de explicar os fenômenos do mundo, e as pesquisas científicas racionais buscariam desmistificar essa explicação. Figari, por extensão, acredita que o mecanicismo seria apenas um mistério que busca explicar outro mistério, sem explicar as condições de consciência e de conhecimento. A individualidade estaria à mercê de cometer erros, posto que essas ações equivocadas demonstram a falibilidade do ser humano e a impossibilidade de um sistema mecanicista perfeito.

Para o uruguaio, o humano possuiria “atos reflexo”, que seriam as ações diárias, realizadas de maneira repetida e involuntária. Tais atos, por sua vez, seriam feitos até serem modificados por reações mais eficientes e vantajosas. Haveria, assim, lentas e constantes modificações de aperfeiçoamento. A visão mecanicista, por crer em um sistema perfeito, seria antiprogressista, pois fadaria as sociedades a eternas repetições. Essa premissa mecanicista é, ademais, contrária à argumentação do sistema de Figari, que defende as retificações constantes feitas pela ideação. Novamente, podemos compreender que, para o intelectual, todos os fenômenos orgânicos estariam ligados à teoria evolutiva e, em última instância, ao instinto.

---

<sup>489</sup> Ibid., p. 105.

<sup>490</sup> Ibid., p. 110.

Outro componente debatido é o conceito de consciência. Figari procura pensar onde estaria a consciência. O debate inicial se voltou a identificar se ela pertenceria à célula, ou se partiria da célula, submetida à sua composição final de conjunto composto. Figari menciona que os positivistas modernos acreditavam que a consciência partia do composto de células. Contudo, o uruguaio não concorda que o composto anule o elemento unitário que formula a entidade constituída. De todas as formas, para o autor, não haveria uma resposta sobre esse debate, nem mesmo a difundida teoria de Maudsley<sup>491</sup>, que Huxley assimilou. Esta consistia na defesa da consciência como epifenômeno. Para Figari, a teoria não explica a consciência unitária, nem como, nem porque o conjunto celular se beneficia dos elementos constitutivos.

De igual modo, o autor discorda do pensamento de Le Dantec, que postula a consciência como uma adição de diversas consciências ultramicroscópicas e independentes, porém pouco eficazes<sup>492</sup>. Contudo, nada explicaria a harmonia de conjunto dos elementos e suas ações idênticas coletivas:

ese supuesto epifenómeno, como quiera que se le considere, siempre resulta "individual", esto es, comprensivo de la organización pluricelular. Esta cualidad de la conciencia no se puede explicar, pues, por una adición de conocimientos, es decir, de actos de conciencia "celulares". Comprendemos que con los elementos de juicio actuales, es difícil conciliar la vida individual del conjunto con la vida individual del elemento constitutivo de aquella individualidad más compleja: el hombre, el ave, el pez, el insecto, etc<sup>493</sup>.

O autor manifesta que ainda não haveria respostas, porém, pesquisadores acreditavam possuir alguns encaminhamentos. Figari menciona o trabalho de Bergson, ressaltar sua afirmação de que a existência do conjunto não anula a independência celular. Vinculando-se a um pensamento que afirma mais a parte que o todo, podemos ler:

Un organismo está compuesto de tejidos, de los que cada uno vive por su cuenta. Las células de que los tejidos están hechos, tienen también una cierta independencia. En rigor, si la subordinación de todos los elementos del individuo mismo fuera completa, podríamos negarnos a ver en ellos organismos; reservar este nombre al individuo y no hablar

---

<sup>491</sup> Para o materialismo epifenomenista, representado por teóricos como Th. Huxley e H. Maudsley, o pensamento seria uma espécie de secreção do cérebro, tal como o fígado secreta a bile. O pensamento, logo, seria uma espécie de combustão. Segundo Maudsley, a consciência não seria sequer necessária para o trabalho complexo do corpo, sendo simplesmente um epifenômeno, uma consequência inextensiva do que, ali, realmente se passa.

<sup>492</sup> LE DANTEC. *Le déterminisme biologique et la personnalité consciente*. Paris: Ed. F. Alcan, 1908a.

<sup>493</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo III. Montevideu: Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas, 1960c. p. 126.

más que de finalidad interna. Pero todo el mundo sabe que esos elementos pueden poseer una verdadera autonomía.

Sin hablar de los fagocitos, que llevan su independencia hasta a atacar al organismo que los nutre; sin hablar de las células germinales, que tienen su propia vida al lado de las células somáticas, basta con mencionar los hechos de la regeneración: aquí un elemento o un grupo de elementos manifiesta repentinamente que si en tiempo normal se somete a no ocupar más que un espacio pequeño, y a no realizar más que una función especial, podría hacer mucho más, y hasta podría, en ciertos casos, considerarse como el equivalente del todo<sup>494</sup>.

Sendo assim, Figari postula que ainda é inexplicável a individualidade do organismo integral dentro da individualidade do organismo componente. A proposta de Figari se baseou em compreender em similitude a consciência e conhecimento. Em suas palavras:

Nosotros no alcanzamos a percibir una diferencia entre consciencia y conocimiento. Al contrario, nos parece ver manifestaciones enteramente idénticas [...] lo que llamamos de conocimiento, es tan sólo el desarrollo de una manifestación cuáquera de consciencia<sup>495</sup>.

Ao parrear os conceitos de consciência e conhecimento, o autor conclui que os dois constituem o progresso, e as manifestações humanas são ações de consciência e conhecimento que produzem o progresso evolutivo.

O último elemento a ser investigado mais detalhadamente pelo autor é a vontade. Salvaguardada pelo interesse vital, a vontade seria essencial, pois, juntamente com a consciência, promoveria a consumação do desejo orgânico de viver. Nesse aspecto, Figari mostra, novamente, como seu pensamento novamente em diálogo com os autores internacionais de seu período, uma vez que o debate acerca da vontade foi abordado por Haeckel. Para o autor alemão, a manifestação da vontade ocorre a partir da união celular. Podemos ler sua afirmação no trecho:

Si analizamos la voluntad a la luz de la fisiología y de la embriología comparada, nos convenceremos – como en el caso de la sensación – de que se trata de una propiedad común a todo psicoplasma viviente. Los movimientos automáticos, lo mismo que los reflejos, ya observados en los protistas monocelulares, nos han aparecido como consecuencia de aspiraciones ligadas indisolublemente a la noción de vida. En las plantas y animales inferiores también, las aspiraciones o

---

<sup>494</sup> GILLOUIN, René. *Los grandes filósofos*; Enrique Bergson. Louis-Michaud: Ed. Sociedad de Ediciones, s.d. p. 169.

<sup>495</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo III. Montevideú: Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas, 1960c. p. 129.

tropismos nos han aparecido como resultante de todas las células reunidas.

Es sólo cuando se desarrolla el órgano reflejo tricelular, cuando entre la célula sensorial sensible y la célula muscular motriz, la tercera célula independiente se intercala, “célula psíquica o ganglionar”, cuando podemos reconocer en este órgano elemental independiente, el de la voluntad<sup>496</sup>.

Em contraste com a afirmação de Haeckel, o autor uruguaio alega que a formação de conjuntos celular pressupõe a existência de individualidade (instinto e consciência) das ações celulares em algum nível, por mais ínfimo que seja. Como hipótese das formas de ligação entre as partículas individuais, Figari propõe uma explicação baseada nas sensações evolutivas de atração e repulsão. Contudo, o autor afirma não haver um esclarecimento contundente sobre esse assunto, e escreve que o mais correto, em situações nas quais a ciência não encontra uma resposta, seria admitir que não há solução, e não afirmar categoricamente explicações errôneas.

Assim, para Figari, a vontade seria algo intrínseco ao ser humano, guiada pelo instinto vital de sobreviver, e, devido a isso, utilizava todos os recursos possíveis para satisfazer-se. Ela assegura, ademais, a existência da espécie, pois promove a consumação do desejo de viver, e, sem ela, o indivíduo estaria inclinado a uma pulsão de morte. Em suma, a vontade seria o equilíbrio orgânico com relação ao seu ambiente, a energia que impulsiona os organismos a constantemente sobreviver.

Desse modo, identificamos que um dos Ideais defendidos por Figari é a proposta de compreender que o instinto é a individualidade em sua luta pela sobrevivência, constitutivos a ele estão a consciência e a vontade como formas que auxiliam a adaptação do humano na sua organização vital. Sobre essa base, desenvolve-se a memória, a percepção e a imaginação. Essa amálgama estaria interligada, não havendo a escolha de utilizá-la ou não no desenvolvimento humano.

#### **5.4 O direito à igualdade é fruto do conhecimento**

Pedro Figari afirma que cada indivíduo faz<sup>497</sup> escolhas que o beneficiam, de modo que, o conhecimento consciente seria a base mais sólida para avaliar as opções

---

<sup>496</sup> HAECKEL, Ernest. *Los Enigmas del Universo*. Valencia: Ed F. Sempere & C<sup>a</sup> Valencia. p. 145.

<sup>497</sup> Figari acreditava que o ser humano não possuía livre arbítrio, pois sempre estaria exposto a uma liberdade restringida pelos elementos externos e pela sua realidade material. Sendo assim, para o autor, apenas teríamos algumas opções de escolha dentro do possível, sendo a palavra “opção” um conceito melhor articulado que o de livre arbítrio. Ver em: FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo III. Montevideu: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960c. p. 169.

que o humano possui. Assim, quanto maior fosse a sapiência sobre os assuntos do mundo, melhor desenvolveríamos soluções às necessidades orgânicas. A partir dessa premissa, iremos abordar, nesse segmento da tese, o Ideal de Pedro Figari acerca da defesa da ciência como conhecimento, e, portanto, mote de mudança positiva na sociedade.

Ao longo de nossa investigação, estabelecemos que, para Figari, a consciência do conhecimento é uma característica essencialmente humana. Com esse pressuposto, o autor postula que a diferença entre as várias sociedades e os diversos indivíduos residiria apenas no nível de conhecimento dos mesmos. Todos buscariam a conservação de si, aplicando seu conhecimento para melhor se adaptar. Logo, o conhecimento seria uma vantagem para a sobrevivência pessoal e da sociedade:

Sólo hay en todo esto diversidad de arbitrios para satisfacer un mismo propósito: la conservación individual, ya sea directamente, o bien tomando en cuenta el grupo social que contiene a la individualidad que actúa. Al examinar el proceso de la civilización, se verá, en todo él, que es una mayor información de la conciencia lo que ha determinado los pasos de avance. Para que llegaran a producirse los progresos sociales y políticos de que disfrutamos, la conciencia ha debido evolucionar sobre el carril de la racionalidad, y ha evolucionado de tal modo, que los hombres no parecen ya los mismos de algún tiempo atrás, en los dominios de la historia<sup>498</sup>.

Pedro Figari, assim, argumenta que as leis trabalhistas que se mostravam como um benefício social coletivo foram frutos do conhecimento, e sua implementação amparou parte do que a população necessitava, trazendo vantagens sociais e econômicas. Tal exemplo, utilizado pelo autor, serve para que ele afirme que a ciência seria o encaminhamento de sociedades mais igualitárias, que viveriam em paz social. As nações e as comunidades, portanto, teriam se desenvolvido de maneiras diferentes entre si, devido ao fato de possuírem conhecimentos diferentes. Figari mostrava-se, ademais, desejoso que os conhecimentos fossem constantemente compartilhados, para que, assim, as atitudes baseadas na consciência do conhecimento transformassem o mundo em um espaço mais equitativo. Na contramão, os pensamentos tradicionais fortaleceriam as formas de opressão e desigualdade:

Si los poderosos ceden algo no es, pues, porque hayan cambiado radicalmente su estructura íntima, sino porque han comprendido que era mejor modificar sus formas usuales de acción; y tan cierto es esto,

---

<sup>498</sup> Ibid., p. 176.

que hoy mismo podrían resurgir tanto la esclavitud como las demás formas opresivas, apenas el ambiente lo permitiera<sup>499</sup>.

Com esse mesmo encaminhamento, as concessões feitas ao proletário, na concepção do autor, sempre seriam feitas em troca de um benefício maior do empregador. A base desse jogo de interesse seria o pensamento tradicional, fortalecido constantemente, desde o ambiente familiar, político e religioso. Conjugando seu sistema, o autor escreve que o processo de ideação racionalizada estaria constantemente trabalhando, através da ciência, para retificar esse erro.

A proposta do autor se baseia, portanto, em defender que a convicção científica alicerça conquistas favoráveis à evolução. Nela, haveria progressos cognitivos e sociais palpáveis, na contínua e interminável busca humana e evolutiva em se aperfeiçoar. Assim, Figari afirma categoricamente que, se a sociedade fosse regada pela índole positiva ideadora, ela romperia com as mazelas sociais que se apresentavam em sua época. Porém, isto se daria não por meio da divisão de bens, mas sim pela distribuição irrestrita de conhecimento, que forneceria subsídios para que os indivíduos e a sociedade produzissem de maneira mais variada e para benefício de todos. Nas palavras do autor, ao passo que as massas populares tomariam progressivamente consciência de diversos conhecimentos, os indivíduos se inclinariam à igualdade, pois *“la igualdad es fruto del conocimiento”*<sup>500</sup>.

Identificamos, ademais, que a igualdade e a liberdade poderiam ser efetivadas através do conhecimento, porém esse conhecimento necessitaria de apoio político e institucional para existir. A educação ampliada e a consciência dos deveres sociais forneceriam os aportes necessários para essa mudança coletiva das sociedades. A proposta do autor, por conseguinte, busca uma efetividade de ação, mostrando-se um plano que deveria transbordar as linhas de seu livro e tornar-se uma efetuação política:

La conquista de la igualdad, como la de la libertad, exige, como única arma eficaz y esencial, conocimiento. No basta ser aspirante a la igualdad, pues: es preciso ser aptos para practicarla, y esa aptitud es la noción de los deberes sociales llevada al punto de que cada uno de los asociados sepa gobernarse dentro de su derecho estricto, sin necesidad de coacción: por obra de conciencia.

Los aspirantes a la igualdad tienen abierta la brecha conquistadora sólo les resta hacerse capaces de practicar un gobierno igualitario, y eso es poner de manifiesto la preparación requerida para compartir la

---

<sup>499</sup> Ibid., p. 178.

<sup>500</sup> Ibid., p. 187.



dirección social, todo lo demás, los actos de fuerza, la violencia, la virulencia, lejos de acercarnos a ese desiderátum, nos aleja de él<sup>501</sup>.

Esse aspecto demonstra que Pedro Figari busca fazer uso de seu próprio sistema, apresentando uma ideia com uma possível prática de melhora social evolutiva. Nosso trabalho, por sua vez, apresenta que o uso do sistema de Figari ocorre constantemente nos diversos suportes de produção do autor. Por exemplo, no início de seus trabalhos, em sua prática advocatícia, ele buscou apresentar leis que beneficiassem uma sociedade mais pacífica e igualitária, como em sua defesa pelo fim da pena de morte no Uruguai, na qual escreveu um famoso texto, intitulado *La Pena de Muerte*, em 1903, anos antes da aprovação legislativa. Ainda, apresentou os projetos para a criação da *Escuela de Bellas Artes*, em 1900, e da *Escuela de Artes y Oficios*, em 1910, com o intuito de difundir o conhecimento, e incentivar uma produção de Arte voltada a uma *Estética Racional e Emocional*. Ou seja, suas atuações estiveram inclinadas a sua proposta compreendida em seu sistema.

De mesmo modo, existiu, ao longo de suas produções, a crítica constante as formas de opressão e coerção, evidenciando seus desejos sobre a eliminação de violências sobre todos os indivíduos. Para o autor, em um ambiente pacífico, a razão e o conhecimento poderiam florescer, desencadeando uma organização social evolutiva progressivamente igualitária.

Após ter apresentado em seu livro a proposta de compreensão de seu sistema e as maneiras de utilizá-lo, para que em última instância, a difusão do conhecimento das múltiplas Artes possibilitassem a evolução e a igualdade, Figari, no capítulo final de seu livro *Ideal*, escreveu sobre o que seria a compreensão racional da vida. A vida, para ele, seria mais que uma partícula do organismo social, sendo a constante luta por sobrevivência da individualidade. Uma vitalidade individual, portanto, pertencente a todos os organismos orgânicos e inorgânicos, que busca conversar-se e perpetuar-se.

Partindo desse pressuposto, o autor afirma que toda substância pressupõe forma e energia, de modo que toda substância “vive”, ou seja, possui individualidade. Decorre desse pensamento que toda energia viva tenta se conservar e, devido a isso, estaríamos em constante transformação de substâncias. Para o autor, logo, não haveria morte, apenas a diluição da individualidade e a mudança de substâncias, que se transformam em outras distintas individualidades:

---

<sup>501</sup> Ibid., p.188-189.

La vida es, así, la forma, la estructura individual; y la lucha por la vida es la lucha por la entidad individual que se traba de un modo perpetuo, inextinguible, entre las infinitas variedades morfológicas de la substancia integral<sup>502</sup>.

A vida humana, assim, seria apenas uma das formas de substância-energia. As várias formas como a vida se apresenta, por sua feita, fariam o humano pensar em sua própria vida com mais importância que as demais; porém, para o autor não havia hierarquia de importância nas formas de vida. Tudo no mundo seriam formas mutáveis de substâncias particulares com vida/energia. Em suma: *“La vida debe encararse, pues, como un fenómeno morfogenético de la substancia-energía integral, desde que “la vida” es todo lo que existe”*<sup>503</sup>.

A interpretação biológica da vida, realizada por Figari, afirma que utilizamos e modificamos outras individualidades para melhorar nossa própria individualidade. Esse processo de trocas e mutações de substâncias na natureza, de maneira mecânica ou orgânica, são expressões constantes da adaptação do humano ao seu meio. Identificamos, assim, que o autor condensa seu sistema, ao afirmar que a vida é realidade:

[...] esto nos induce a creer que la realidad es vida, toda ella, que de un modo perpetuo se transforma en un torrente de actividades que bregan a su favor, esto es, a favor de su propia individualidad, dentro de un caudal infinito de substancia- energía, tan inmutable en su esencia como mudable en su forma, la que lucha por subsistir<sup>504</sup>.

Culminamos, em nosso trabalho, no que identificamos ser a última proposta apresentada por Pedro Figari em seus tomos: a proposta de interpretação da própria existência. Figari articula, assim, a apresentações de sistema, com a interpretação da existência. Pois, despedido do medo da morte e das metafísicas tradicionais, o ser humano trabalharia para sua evolução e para o conhecimento da realidade. Para isso, ele utilizaria a ideiação inclinada a uma Estética Racional, com o uso da ferramenta Arte para ampliar e difundir o conhecimento do ser humano. O constante uso desse sistema, que em seu cerne transmuta-se, evidenciaria a existência humana em contínua transformação. Esse caminho, para o autor, automaticamente diluiria preconceitos e encaminharia a humanidade à progressiva igualdade. Este é pensamento utópico defendido em todos os suportes desenvolvidos por Pedro Figari. Suas propostas e seu

---

<sup>502</sup> Ibid., p. 198-199.

<sup>503</sup> Ibid., p. 205.

<sup>504</sup> Ibid., p. 212.

sistema condensam, portanto, muito mais que uma mera interpretação dos conceitos de Arte, Estética e Ideal. Eles formam um sistema de interpretação e ação da existência terrena do ser humano.

Utilizando o debate intelectual da época, Figari, então, se insere e critica a interpretação sobre o cientificismo vigente no período, sua tentativa de amplitude de assuntos mostra-se até mesmo contraditória, porém, guiado por uma singularidade que até esse momento não havia sido explorada em seus trabalhos. Mais que uma cosmovisão de mundo, como Ardao aborda, é uma maneira de trabalhar fisicamente para o auxílio evolutivo da sociedade. Seus tomos utilizam o próprio sistema, apresentado neles, para auxiliar o conhecimento do mundo e o possível progresso decorrente dele. O autor, assim, tentou não apenas de maneira legislativa alterar as atividades de seu país, mas também o fez de maneira teórica, pictórica, poética, jornalística e por meio de sua carreira advocatícia. Seu pensamento original reverbera pensamentos contemporâneos em discussão, demonstrando a importância de sua obra até hoje.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta elaborada em nosso trabalho buscou evidenciar que as polivalentes produções desenvolvidas por Pedro Figari foram balizadas por seu sistema de compreensão social. Para elucidar nossa proposta, buscamos ao longo das páginas dessa tese, articular as multimodais produções de Pedro Figari as conectando como constantes desdobramentos do mesmo ideário. Dessa forma, expressamos a confluência de argumentação do autor em todos seus suportes de produção, diluindo as ilhas de análise acerca de seu trabalho e explorando o engendramento de todas as camadas de suas obras.

Durante o percurso de nosso trabalho, apresentamos em nosso segundo capítulo um panorama das instituições e dos intelectuais que constituíram os ambientes de debates teóricos no Uruguai, durante o início do século XX. Em meio às querelas, encontramos conjuntos de ideias sobrepostas, em especial as positivistas e as evolucionistas, que se ligaram como forma de compreensão do organismo social. Nesse ambiente intelectual, contextualizamos Pedro Figari atento às discussões internacionais científicas, absorvendo leituras e elaborando, a partir delas, sua própria compreensão do sistema social como organismo evolutivo, desencadeando a publicação de *Arte, Estética, Ideal*. Percebemos assim que o espaço de experiência no qual Pedro Figari estava imerso irradiou conceitos e debates que foram reinterpretados pelo autor ao longo de suas argumentações. Os diferentes contextos de espaço de experiência proporcionam os múltiplos horizontes de expectativas, no caso de Pedro Figari não foi diferente, seu olhar estava voltado a uma interpretação do sistema orgânico social mais inclusivo e pacífico.

Em nosso terceiro capítulo analisamos o primeiro tomo de Pedro Figari, denominado *Arte*. Identificamos que em seu livro o autor dilata a compreensão do conceito de *Arte*, pois expressa que o conceito abarca toda a ação humana que promove modificações no ambiente. Sendo assim, a *Arte* é essencialmente útil, pois, por meio dela, o ser humano desenvolve uma pluralidade de projetos heterogêneos que criam soluções para as demandas evolutivas da sociedade. A diversidade cultural, por esse viés, é necessária e bem-vinda, como fator de promoção de variedade de desenvolvimentos de projetos de *Arte*. É por meio desse aspecto que o autor entrelaça a evolução com a promoção de diversidade cultural, pois os organismos heterogêneos seriam sempre mais evoluídos que os organismos homogêneos.

Para debater e defender a explicação de seu sistema, Pedro Figari dialogou com autores como Spencer, Darwin e Haeckel e afirma que a Arte é indubitavelmente atrelada a evolução. Portanto, assim como a evolução o desenvolvimento da expressão da Arte, para o autor, seria condicionado ao espaço geográfico, e às condições históricas e sociais de sua formação. Ao longo das eras, teria se modificado, por conseguinte, as maneiras de produzir e pensar a Arte. Identificamos que o autor possui uma interpretação sobre o conceito em aberto, no qual a evolução e a Arte estariam em constante transformação. Percebemos que em seu sistema, Pedro Figari considera, ademais, que os degraus de complexidade da sociedade desdobraram-se justamente na polivalência da ferramenta Arte, não sendo ela um modelo de repetição e sim um acúmulo de conhecimentos em constante expansão.

Em sua argumentação Pedro Figari deixa exposto que as expressões da Arte podem ser guiadas por inclinações racionais ou sentimentais. As sentimentais estariam ligadas a pensamentos tradicionais, que reforçam preconceitos e estagnações evolutivas. Sendo assim, os pensamentos tradicional, sentimental e metafísico deveriam ser combatidos, a fim de limitar os entraves da transformação evolutiva. As críticas do autor manifestam sua visão laica do Estado, considerando que este que deveria promover o bem-estar social por meio de ações institucionais e fomentar o conhecimento da Arte, como uma ferramenta plurívoca de ação para o benefício da humanidade.

Percebemos, portanto, que, nos contornos de seu texto, Figari demonstra seu espaço de experiência de formação no Ateneu, posicionando-se de maneira oposta a uma interpretação da filosofia metafísica e em defesa de uma produção racional das ações do ser humano. A difusão do conhecimento sobre a Arte seria a ferramenta de ação evolutiva e deveria se dar por instituições do Estado – os espaços de ensino deveriam propagar a efetivação de pensamentos científicos e racionais. Esses direcionamentos, vinculados ao conhecimento consciente da polivalência da Arte, formariam uma sociedade em constante progresso evolutivo. Nesse aspecto notamos o engendramento de propostas teóricas e políticas do autor entrelaçadas.

Desse modo, em seu primeiro livro, identificamos que Pedro Figari apresentou o primeiro arco explicativo de seu sistema, no qual a Arte, como conceito dilatado, é a ferramenta utilizada pelo ser humano para produzir seus projetos. As produções decorrentes da utilização da Arte são a interação do ser humano com seu meio externo,

com o intuito de melhorar suas condições de existência evolutiva e ampliar seu conhecimento sobre o mundo que o cerca.

Continuando, ao investigarmos o segundo tomo escrito por Pedro Figari, chamado *Estética*, encontramos a tentativa de o autor explicar a Estética como um fenômeno atrelado à biologia e à subjetividade. Antes à exteriorização das manifestações estéticas, haveria uma gênese íntima para sua existência, e essa gênese estaria ligada às necessidades vitais do ser humano. Em seu sistema, Figari defende que a Estética se formaria a partir das formas de relacionamento do ser humano com o mundo externo, sendo ela um fenômeno de relação e, portanto, relativo. Em outras palavras, as experiências pessoais e coletivas dos indivíduos formariam as bases para o desenvolvimento de seus projetos e compreensões estéticas. Tais projetos teriam duas vias de andamento interligadas, uma emocional e outra racional, e seriam incentivadas por pensamentos de idealização e ideação, respectivamente. Contudo, existiria um elo entre toda a pluralidade das estéticas: o instinto. O instinto de sobrevivência forneceria ao ser humano a adaptabilidade de desenvolver múltiplos projetos estéticos, que utilizaram a Arte como ferramenta, para melhor moldar e modificar o ecossistema para o benefício humano.

Haveria, por extensão, a Estética emocional e a Estética racional. Sendo inseparáveis, elas estariam presentes em todas as manifestações do ser humano, oscilando apenas em graus de maior ou menor idealização e ideação. Tendo isso em vista, ambas as estéticas deveriam ser valorizadas e apreciadas; porém, para Figari, isso não ocorria. A Estética emocional seria avaliada como bela e estaria inserida na compreensão acadêmica de Arte. A Estética racional, por outro, não seria avaliada como Arte, ou como bela. Em seu sistema Pedro Figari propõe e defende o incentivo da divulgação e compreensão da Estética racional, que utilizaria a Arte ferramenta, como a mais benéfica para a humanidade. Através dela, cientistas, escritores, pesquisadores, engenheiros e políticos desenvolveriam projetos que melhorariam efetivamente a vida social da humanidade. Esses artistas cientistas produziram conhecimentos sobre a realidade tátil, retificando o passado e desenvolvendo o progresso evolutivo, pois criariam novas respostas às necessidades materiais humanas.

Em seu segundo livro, verificamos que Pedro Figari avança em seu sistema explicativo, evidenciando que as estéticas emocionais e as estéticas racionais – que se desenvolvem de maneira justaposta – seriam formas de relacionamento com o mundo exterior e possuiriam como gênese o instinto. A formação dos projetos Estéticos

partiria, assim, de pensamentos inclinados a idealização ou a ideação, que se valem da Arte como ferramenta para se manifestarem. A Estética mais inclinada ao racional, para Figari, deveria ser difundida, tal qual a compreensão ampla da Arte em suas diversas manifestações. Dessa maneira, o incentivo à criação de projetos ao progresso evolutivo seria acrescido.

No início de seu terceiro livro, intitulado *Ideal*, por sua vez, Pedro Figari explica o ciclo final de seu sistema de compreensão social. Nele, o autor argumenta que o Ideal é uma finalidade, e essa é finalidade é a manifestação do desejo instintivo de melhora da sobrevivência da espécie. Figari, assim, pareia o conceito de Ideal com o conceito de evolução, ao passo que ambos seriam inerentes ao ser humano e constantemente se atualizariam. Sendo assim, o Ideal seria o propulsor, o desejo, que se desdobra no desenvolvimento de projetos que melhorariam as condições de existência humana.

Por fim, o sistema de Pedro Figari se desencadeia do seguinte modo: o ser humano, a partir do Ideal, que é condição intrínseca de sobrevivência da espécie, elabora projetos estéticos que se formam com os pensamentos idealizadores e ideadores. Essas propostas estéticas se inclinam a expressões mais racionais ou emocionais. E essas multiplicidades de esteticismo que existem no mundo, se manifestam por meio da Arte, que é ferramenta de interação com o mundo externo. Os produtos desse sistema são as criações que desenvolvem o progresso evolutivo da sociedade.

Apresentamos, dessa forma, de maneira inédita uma visão da produção de Pedro Figari como um sistema de compreensão social orgânico para além de suas páginas ou telas. Diferente da produção historiográfica que vem sendo desenvolvida, buscamos articular a relação entre todas as facetas de produção de Pedro Figari. Ao concatenar as produções do autor e identificar a construção de um sistema que discute redes científicas internacionais evidenciamos um intelectual completo, e não mais um indivíduo fragmentado em pequenos eixos de produção desarticulados entre si. O autor uruguaio desenvolveu seu ideário em diálogo com os debates cientificistas de seu período, e elaborou originalmente um sistema a partir de suas compreensões e espaços de experiência. Articulamos os diversos suportes de sua produção também de maneira inédita ao identificarmos que suas produções literárias, jornalísticas, políticas, pictóricas e teóricas, orbitam ao redor de seu sistema, Tal observação só foi possível ao dilatar as veias da análise metodológicas e investigar *A.E.I* como um objeto de pesquisa orgânico que transborda seus temas para além de suas páginas.

Ao longo de seu livro *A.E. I.* o autor motivado por seu Ideal promotor de melhorias na humanidade, baseando-se na ideação e, portanto, utilizando uma Estética racional, para expressar, através de sua Arte literária, a proposta de um sistema de compreensão social da vida orgânica, que auxiliaria a evolução progressiva da sociedade. Desse modo, Pedro Figari explica e utiliza o seu sistema conjuntamente, ao longo de suas páginas. A utilização de seu sistema se expande para antes e após a confecção de *A.E.I.* Como vimos ao longo de nosso trabalho, as produções de Figari, em todos os suportes de sua atuação, manifestam expressões e construções de seu sistema, que utiliza as diversas possibilidades que a Arte proporciona para afirmar a sua proposta. Demonstramos, assim, a originalidade e amplitude de abordagens desenvolvidas por Pedro Figari. Tendo isto em vista, desejamos, com essa tese, trazer um novo ponto de vista acerca da complexa e imbricada carreira e produção de Pedro Figari.



## REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. Imágenes Fundacionales de la Nación. *Revista Aletria*, v. 18, p. 215-29, jul.-dez. 2008.
- ACHUGAR, Hugo. Modernización y mitificación: el lirismo criollista en el Uruguay entre 1890 y 1910. *Ideologies and Literature*, Minnesota, v. III, n. 14, 1980.
- ACOSTA, Yamandú. Autenticidad, tradición e identidad en Pedro Figari. *Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, n. 16, 1999.
- 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.
- ALVES DE SOUZA, Marcos. *A Cultura Política do “Batllismo” no Uruguai (1903-1958)*. São Paulo: Annablume, 2003.
- ANASTASÍA, Luis Victor. *Pedro Figari: Americano Integral*. 1. ed. Montevidéo: Sesquicentenario, 1975.
- ARDAO, Arturo. *Batlle y Ordóñez y el positivismo filosófico*. Montevidéo: Editora Número, 1951.
- ARDAO, Arturo. *Educación y Arte*. Prólogo. Montevidéo: Colección de Clasicos Uruguayos. Biblioteca Artigas. 1965.
- ARDAO, Arturo. *Etapas de la inteligência uruguaya*. Figari entre Le Dantec y Bergson. 1968.
- ARDAO, Arturo. *Figari em la generación uruguaya del 900*. Montevidéo: EDITORA, 1970.
- ARDAO, Arturo. *Las dos estéticas de Figari en Etapas de la inteligencia uruguaya*. Montevidéo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1968.
- ARDAO, Arturo. Orígenes de la influencia de Renan en el Uruguay. In: *Etapas de la Clásicos de la ciencia uruguaya*. Montevidéo: Departamento de Publicaciones Universidad de la Republica, 1971.
- ARDAO, Arturo. *Pedro Figari*. In: *La filosofía en Uruguay del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- ARTURO, Ardao. *Espiritualismo y positivismo en Uruguay*. Montevidéo: Ediciones universitárias, 2008.
- ARTURO, Ardao. In: FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevidéo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960.
- BARRÁN, José Pedro; NAHUM, Benjamin. *História Rural del Uruguay Moderno*. Tomo II a VI. Montevidéo: Ediciones de la Banda Oriental, 1968-1979.
- BARRAN, José Pedro. *Iglesia Católica y burguesía en el Uruguay de la modernización (1860-1900)*. Montevidéo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1988.

- BAUMER, F. L. *O pensamento europeu moderno*. v. I, II (Séculos XVII, XIII, XIX e XX). Rio de Janeiro: Edições 70, 1977.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb; WINCKELMANN, Johann Joachim; MENDELSSOHN, Moses; HAMANN Johann Georg. *Belleza y verdad: sobre la estética entre la ilustración y el romanticismo*. Barcelona: Alba Editorial, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. 1916. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BINET, Alfred. *L'année Psychologique*. Paris: Ed. Masson y Ca, 1911.
- BINET-SANGLÉ. *La folie de Jésus*. Paris: Ed. A. Maloine, 1909.
- BORUCKI, Alex; CHAGAS, Karla & STALLA, Natalia. *Esclavitud y trabajo*. Montevideo: Mastergraf srl, 2009.
- BOUZAS, Raquel García. *Justicia y Derecho: Orígenes intelectuales del “progresismo”* Uruguayo. Montevideo: Byblos, 2007.
- CAETANO, Gerardo; PORZECANSKI, Teresa. *Historias de la vida privada en el Uruguay*. Individuo y soledades 1920-1990. Montevideo: Taurus, 2004.
- CAETANO, Gerardo. *La Republica Batllista. Ciudadanía, republicanismo y liberalismo en Uruguay*. Vol. 1. Montevideo: Banda Oriental, 2011.
- CAETANO, Gerardo; GEYMONAT, Roger. *La secularización uruguaya (1859-1919)*. Montevideo: Taurus. 1997.
- CASASBELLAS, Ramiro. Figari. Un descubridor de América. In: FIGARI, Pedro. *Museo Nacional de Bellas Artes / 27 de octubre - 22 de septiembre '92*. Buenos Aires: Fundación Pettoruti, 1992.
- COMTE, Auguste. Catecismo Positivista. In: *Os Pensadores*. Trad. E Notas Miguel Lemos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- CONTINI, Annamaria. Vitalidade e socialidade da arte: A estética de Guyau. *Revista do mestrado em história da arte EBA*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1998.
- COUSIN, Victor. *Cours d'Histoire de la philosophie moderne*. Fragments Philosophiques; Du Vrai, du Beau, du Bien. Paris: Didier, 1867.
- P., Janet. *Victor Cousin et son oeuvre Éditeur*. Paris: C. Lévy, 1885.
- DA COSTA, Néstor. A situação religiosa no Uruguai. In: A. ORO; C. Steil (Orgs.). *Globalização e religião*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. Porto Alegre: Editora pradenense, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- ESPIELL, Héctor Gros. *La Revolución de 1904 Legitimidad y ilegitimidad: actualización de una polémica*. Montevideú: Taurus, 2004.
- FERREIRA, Luis. La Música Afrouruguaya de Tambores en la Perspectiva Cultural Afro-Atlántica. In: ROMERO GORSKI, Sonnia (Compil.). *Anuario Antropología Social – música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales*. Montevideú: Ediciones Nordan-Comunidad, 2002.
- FERREIRA, Luis. *Los tambores del candombe*. Montevideú: Colihue-Sepé, 1997.
- FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo I. Montevideú: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960a.
- FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo II. Montevideú: Colección de Clasicos Uruguayos, 1960b.
- FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Tomo III. Montevideú: Colección de Clásicos Uruguayos; Biblioteca Artigas, 1960c.
- FIGARI, Pedro. *Cuentos* (ilustrados por el autor). Montevideú: Ediciones Fábula, 1951.
- FIGARI, Pedro. *Educación y arte*. Montevideú: Colección de Clasicos Uruguayos, 1965.
- FIGARI, Pedro. *El Arquitecto*. Paris: Le Livre Libre, 1928.
- FIGARI, Pedro. *El Momento Político 1910-1911*. Montevideú: O. M. Bertani, 1911.
- FLORO COSTA, Angél. La metafísica y la ciencia. Fantasía filosófico-literaria. *Fascículos y extractos*, Montevideú, 1879.
- FREGA, Ana. *Historia del Uruguay en el siglo XX: (1890-2005)*. Montevideú: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- GILLOUIN, René. *Los grandes filósofos: Enrique Bergson*. Louis-Michaud: Ed. Sociedad de Ediciones, s./d.
- GOURMONT, Remy de. *La culture des idées*. Paris: Ed. Mercure de France, 1910.
- GUIGOU, Nicolás. Religião e Política no Uruguai. In: A. P., Oro (Org.). *Religião e Política no Cone Sul: Argentina, Brasil e Uruguai*. São Paulo: Attar Editorial, 2011.
- GUYAU, Jean-Marie. *Problemas de estetica contemporánea*. Madri: Ed. F. Fe y Sáenz de Jubera, 1902.
- HAECKEL. *El monismo*. Valencia: Ed. F Granada v C<sup>a</sup>, s./d.
- HAECKEL. *Enigmas del Universo*. Valencia: Ed F. Sempere & C.<sup>a</sup> Valencia, s./d.
- HAECKEL, Ernest. *Los Enigmas del Universo*. Valencia: Ed F. Sempere & C<sup>a</sup> Valencia, s./d.

- HAECKEL, Ernst. *O monismo*. Porto: Livraria Chardon, 2002.
- 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.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthéttque*. Paris: Ed. Librairie Germer-Baillière, 1875.
- HENTSCHKE, Jens R. Philosophical Polemics, School Reform and Nation-Building. In: HERRERA, Délia Figari. *Tan fuerte como el sentimiento*. Buenos Aires, 1958.
- HOUSTON. Texas: PUBLICACAO, 2006.
- KANT, Immanuel. *Crítica a Razão Pura*. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. *Arte Argentina Tradição e Modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.
- KORFMANN, Michael. Kant: autonomia ou estética comprometida? *Pandaemonium Germanicum*, ago. 2004.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.
- LA RAZÓN. Industrialización de la América Latina. Autonomía y regionalismo. *Carta Abierta*. Montevideo, 1919.
- LE DANTEC. Félix. *Science et consiènce*. Paris: Ed. E. Flammarion, 1908.
- LE DANTEC. *Le déterminitsme biologique et la personnalité consciente*. Paris: Ed. F. Alcan, 1908a.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – textos essenciais*. Vol. 4 O belo. São Paulo: Editora 34, 2008.
- LINARI, Gabriel Peluffo. *Historia de la pintura en el Uruguay*. El imaginario Historia de la pintura en el Uruguay. El imaginario nacional-regional 1830-1930 de Blanes a Figari. Montevidú: Ediciones de la Banda Oriental, 2000.
- LINARI, Gabriel Peluffo. Pedro Figari: crítica de la vanguardia y utopía de la memoria. In: CONFERENCIA EN EL MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANA DE HOUSTON. Texas: Publicación, 2006.
- LINARI, Peluffo Gabriel. *Pedro Figari: Arte e Industria en el Novecientos*. Montevidú: Ministerio de Relaciones Exteriores; Consejo de Educación Técnico Profesional; Universidad del Trabajo del Uruguay, 2012.
- LÓPEZ, Pablo Drews. *Recepción y crítica de la obra de Nietzsche en Uruguay, 1900-1920*. València: Universitat de valència. Tesis Doctoral, 2013.
- MACHADO, Luis María Delio. *Nuevo enfoque sobre los orígenes intelectuales del Batllismo: la contribución fundamental de la Facultad de Derecho*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 2007.

- MARRUGAT, Elisa Povedano. *Arte Industrial y Renovación Pedagógica en España e Iberoamérica: Identidad y Vanguardia (1826-1950)*. Tese (Doutorado) – Madri, Departamento de humanidades y comunicación, Universidad Carlos III, 2002.
- 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.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da Tragédia*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2007.
- 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.
- OLIVEIRA, Luciana da Costa de. *Da imagem nascente à imagem consagrada: a construção da imagem do gaúcho pelos pincéis de Cesáreo Bernaldo de Quirós e Pedro Weingärtner*. Tese (Doutorado em História) – Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2017.
- PAITI, Elías J. *El Tiempo de la Política: el siglo XX reconsiderado*. Buenos aires: siglo veintiuno, 2007.
- PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910)*. Coimbra: Novas Edições Acadêmicas, 2013.
- PARÍS DE ODDONE, Blanca; ODDONE, Juan. *Historia de la Universidad de la República*. Tomo 1: La Universidad Vieja 1849-1885. Montevideu: Ediciones Universitárias, 2010.
- PEREIRA, Ana Leonor. *Darwin em Portugal [1865-1914] filosofia. História. Engenharia Social*. Coimbra: Livraria Almedina, 2001.
- PEREIRA, Sônia Gomes. A questão dos discursos fora de si na historiografia da arte brasileira. In: ANAIS DO XXXVII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: História da Arte em Transe, Salvador, outubro de 2017.
- PI HUGARTE, Renzo; VIDART, Daniel. El legado de los inmigrantes I. *Nuestra tierra*, Montevideu, n. 29, Editorial Nuestra Tierra Montevideo, 1969.
- PICÚN, Olga. O candombe e as cenas de Pedro Figari: Diálogos entre o passado e o presente. In: LEME, Mariana (Org.). *Pedro Figari*. Nostalgias Africanas. São Paulo: MASP; Eurobulk, 2018.
- POCOCK, John Greville Agard; MICELI, Sergio (Org.). *Linguagens do Ideário Político*. São Paulo: Edusp, 2003.
- POE, Edgar Allan. *Medo Clássico – Edgar Allan Poe*. Volume I. São Paulo: Darkside, 2017.
- RAMA, Angel. *La aventura intelectual de Figari*. Montevideu: Fabula, 1951.

- RAMÍREZ, G. Clase inaugural del curso de Derecho Natural y Penal. *Revista Nacional*, Montevidéo, n. 41, 1941.
- RANCIÈRE, Jacques. *¡O espectador emancipado!*. São Paulo: Martin Fontes, 2012.
- REAL DE AZÚA, Carlos. *El impulso y su freno*. Biblioteca Artigas. Colección de Clasicos Uguayos. Vol. 179. Montevidéo: Ministerio de Educación y Cultura, 2009.
- RENAN, Ernest. *Vida de Jesús*. Barcelona: Ed. Maucci, 1910.
- ROCCA, Pablo Thiago. *El Obrero Artesano. La reforma de Figari de la enseñanza industrial*. Montevidéo: Ministerio de educación y cultura, 2015.
- RUSKOWSKI, Camila Barreto. *Pedro Figari: Os Esquecidos da República*. Dissertação (Mestrado em História) – Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2015.
- SANGUINETTI, Juan María. *El doctor Figari*. Montevidéo: Aguilar, 2013.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- SPENCER, Herbert. *Do progresso – Sua lei e sua Causa*. Lisboa: Inquerito, 2002.
- SPENCER, Herbert. *Principios de Psicologia*. Tomo IV. Madri: La España Moderna, 1900.
- SPENCER, Herbert. *Principios de Psicologia*. Madri: Espanã Moderna, 1917.
- STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro e outros Experimentos*. São Paulo: DarkSide, 2019.
- STRAUSS, D. F. *Nueva vida de Jesús*. Valencia: Ed. F Seropere y C<sup>a</sup>, s./d.
- TAINÉ, Hippolyte. *Filosofia del Arte*. Barcelona: El Aleph, 2000.
- TAINÉ, Hippolyte. *Les philosophes français du XIX siècle*. Karelina: Toulouse Editeur, 2009.
- BRÉHIER, E. *Historia de la Filosofía*. Buenos Aires: Editora Sudamericana, 1956.
- TANI, Ruben. *Etapas del pensamiento en Uruguay 1910-1960*. Roxlo, Figari, Oribe, Torres-García, Quiroga, Morosoli, F. Hernández. Montevidéo: Casa Editorial HUM, 2013.
- TANI, Rubens. *Pensamiento y utopia en Uruguay*. Varela, Rodó, Figari, Piria, Vaz Ferreira y Ardao. Montevidéo: Casa Editorial HUM, 2012.
- TAVOLARA, José Antonio, *Creación de una Nueva Biblioteca Nacional*. Pensamiento de José A. Tavolara. Montevidéo: Imprenta El Telégrafo, 1873.
- THOMAS, Eduardo. *Compendio de história nacional*. Montevidéo: s./n., 1957.
- TRIGO, Abril. *Acerca de la invención del imaginario nacional uruguayo*. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, LXXI, n. 213, p. 1047-1064, out-dez. 2005.
- Uruguay, 1868-1915. Baden-Baden. Nomos, 2016.

VILLALOBOS, Marco Antônio. *Tiranos, tremei!* Ditadura e resistência popular no Uruguai (1968-1985). Porto Alegre: EDPUCRS, 2006.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)