

**PAULO HARRO-HARRING E A REVOLUÇÃO: CORRELAÇÕES POSSÍVEIS**

Rafael Gonzaga de Macedo\*

As reflexões a seguir são frutos de uma pesquisa de Iniciação Científica intitulada “Paul Harro-Harring: Usos e Funções da Imagem”, que contou com o apoio da FAPESP e orientação da Prof. Dra. Valéria Alves Esteves Lima.

Paul Harro-Harring foi um artista de múltiplas habilidades. Formado nas conceituadas academias de arte de Dresden e Copenhague por volta de 1820. Obteve, como muitos pintores alemães contemporâneos, uma formação intelectual e artística bastante ampla. Não restringindo sua produção somente à pintura, mas também produzindo como romancista, dramaturgo e poeta. Atividades compartilhadas com uma atuação no campo político daquele momento histórico, marcado por revoltas populares e sociais, que agregam à sua apresentação também o termo “revolucionário”.

Sua atuação nesse campo foi tão intensa, que suas concepções políticas e filosóficas o levaram a ser expulso de inúmeros países europeus, suas paixões e escolhas políticas influenciariam diretamente a sua sensibilidade frente ao mundo, deixando marcas em sua percepção e valores, definindo a sua “bagagem cognitiva” a partir do qual ele interpretaria o mundo por meio das imagens.

Harro-Harring esteve no Brasil em 1840, por apenas três meses, período em que realizou a série de 24 aquarelas que integrariam o álbum conhecido como *Esboços Tropicais do Brasil*. Com a incumbência de investigar as condições de vida dos escravos no país, ele deveria publicar os seus relatos e imagens no semanário abolicionista inglês *The African Colonizer*, que o contratara para esse trabalho.

No entanto, por razões ainda desconhecidas, o trabalho não foi publicado na íntegra, com exceção de apenas um relato e de uma imagem, que fora publicada em 16 de janeiro de 1841. Trata-se da imagem chamada *A negra acusada de roubo* (fig. 1), que nos revela a condenação irrestrita de Harro-Harring em relação à escravidão.

Nesta imagem, Harro-Harring expressa uma cena em que uma negra livre compra a liberdade de uma jovem escrava, filha de uma velha conhecida. O relato de Harro-Harring inicia-se num momento anterior a cena representada por ele. Assim, ele começa o relato descrevendo a mulher mais velha que compra a liberdade da mais jovem: “Alta e esguia, vestida à moda africana, tinha um belo manto colorido lançado à volta do pescoço, que lhe caía até abaixo da cintura.” (Harro-Harring, 1996: 11)

---

\* Graduado em História pela Universidade Metodista de Piracicaba, trabalha derivado de pesquisa de Iniciação Científica financiado pela FAPESP, nº processo 2010/00678-9.

Sobre a jovem mulher negra recém liberta:

“A negra mais jovem estava descalça, sinalizando sua condição servil. No mais, mostrava-se bem vestida. Vale dizer que roupas boas e limpas, bem como asseio pessoal são características dos negros no Brasil. (...) O peito ofegante da negra jovem traía sua funda emoção. Como alguém tomado de espanto, com os braços caídos ao lado do corpo, ela não tirava os olhos dos outros negros. Próximo à porta, um carregador negro, portando um cesto, estava prestes a apanhar do chão um pequeno baú sobre o qual havia um belo chapéu de palha.” (Harro-Harring, 1996: 11)

O momento da libertação:

“A negra mais jovem empertigou-se novamente e ficou observando indiferente os objetos ao seu redor. Os documentos estavam nas mãos da negra mais velha, que os leu e assinou, assim como o fez o brasileiro, que recebeu o dinheiro. Ela então, pela primeira vez olhou para a jovem com uma expressão de satisfação e prazer, misturada entretanto com tristeza e ansiedade. A jovem apertou suas mãos e levantou os olhos para ela em silêncio. Até então, durante todo aquele tempo, nem uma palavra havia sido pronunciada. Enfim, um dos brasileiros resmungou num tom grosseiro para a jovem ‘você está livre, pode ir’”. (Harro-Harring, 1996: 11-12)

No entanto, a liberdade não foi “alcançada” de forma pacífica. Logo após receber o pagamento, o homem branco parece perceber que algo lhe falta – talvez o próprio domínio sobre a jovem - e corre atrás das mulheres acusando a jovem de roubo. A cena que Harro-Harring expressa é justamente o momento em que a jovem abre o seu baú e mostra todos os seus pertences ao irascível senhor branco que empunha um ameaçador chicote, símbolo de poder e violência para a iconografia abolicionista. Eis o relato de Harro-Harring sobre o momento:

“A acusada, entretanto, mostrou-se muito diferente da pessoa subjugada e quase inerte que até então aparentara ser. Seus olhos estavam inflamados, os lábios lívidos e as faces mostravam a palidez peculiar dos negros quando profundamente provocados. (...) Ela se dirigiu a seu antigo senhor em tom indignado, ‘Eu já o

roubei antes? O senhor alguma vez me pegou num mínimo roubo?’ Rápidas, as perguntas foram acompanhadas de um olhar que eu jamais presenciei, mesmo nas mais violentas manifestações das paixões humanas. Foi um brilho curto, como um relâmpago, e o miserável dono da pobre jovem permaneceu momentaneamente desconcertado sob sua força.” (*Harro-Harring, 1996: 12*)

E continua:

“O habitual espírito de mando, no entanto, não o abandonou e, recuperando o autocontrole, ordenou-lhe rispidamente que abrisse o baú para ser examinado. ‘Faça isto imediatamente, minha filha’, disse a negra mais velha, demonstrando total confiança na descendente da amiga de sua juventude, que retirou a chave do seio e ajoelhando-se, abriu o baú. (...) Orgulho e desprezo absoluto marcavam suas feições. (...) Uns poucos livros e algumas roupas compunham o conteúdo do baú e balançando cada peça separadamente, ela as deitou suavemente ao chão.” (*Harro-Harring, 1996: 14*)

Agora, é importante voltarmos a imagem, mais especificamente para os pertences da jovem liberta.

No detalhe da imagem *A negra acusada de roubo* (Fig. 2), a jovem ajoelha-se e dispõe seus pertences cuidadosamente no chão, entre os pertences estão um par de sapatos, que demarcaria sua nova posição social e um livro. Vale lembrar que o livro tornara-se um dos instrumentos associados a liberdade no dicionário *Iconologie par Figures* de Gravelot e Cochin de 1791, ambos tentavam atualizar os símbolos do clássico *Iconologia* de Cesare Ripa transpondo os símbolos, que servira muito bem ao Antigo Regime para o novo regime advindo da Revolução Francesa. No *Iconologie par Figures* o símbolo do livro associado à imagem da liberdade deveria expressar que sob a liberdade as ciências e as artes floresceriam.

Além disso, como nos relata o próprio Harro-Harring a jovem recém liberta ajoelha-se para então retirar os pertences do baú, sua última humilhação frente ao desumanizado senhor branco.

A jovem recém liberta ajoelha-se diante de seu ex-senhor, podemos, portanto, recorrermos ao medalhão com a gravura *Am I not man and a brother?* (fig. 3) de Josiah Wedgwood datada de 1787 contendo a representação de um negro escravizado ajoelhado e preso com algemas, abaixo dele os dizeres: “Não sou eu um homem e um irmão?”. Tal imagem foi

largamente usada pelos abolicionistas – principalmente na luta contra o comércio de escravos – tanto da Europa quanto nos Estados Unidos. Na França em 1788 tornara-se o selo da *Société des Amis des Noirs* com o título *Ne suis-je pas ton frère?* (fig. 4), o selo fora estampado em medalhões, laços de cabelo e braceletes transformando-se em um acessório de moda entre muitas senhoras inglesas que a utilizavam para apoiar a causa abolicionista.

No entanto, o que parece ser uma interrogação: “Sou um homem e um irmão?” É, na verdade, uma afirmação: “Sou um homem e um irmão!” Como demonstrou a historiadora Grigsby em seu estudo sobre a pintura pós-revolucionária na França. A gravura de Wedgwood tornou-se emblemática para a causa abolicionista em diversos países – principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos - e deu origem a dois tipos de “resposta” iconográfica à questão. A primeira respondia a gravura de Wedgwood da seguinte maneira: “Sim, você é homem e um irmão, por isso tem direito à liberdade”. Tal resposta pode ser vista na gravura de Charles Boily chamada *Soyez libres et citoyens* (fig. 5) que fora publicada no frontispício do livro *La cause des esclaves nègres* de Frossard em 1789.

A outra maneira de responder à gravura de Wedgwood era: “Não, você não é um homem e nem meu irmão por isso vou puni-lo.”. Entretanto, o que não muda nas duas maneiras de dialogar com a famosa gravura de Wedgwood é a dependência do negro em relação ao senhor branco.

Na representação de Harro-Harring, existe também tal dependência já que a liberdade só se concretiza com o aval do senhor branco mediante uma troca monetária. No entanto, tal liberdade, em espíritos contaminados pela escravidão estaria constantemente em perigo, pois o homem branco e europeu estaria constantemente tentado à tirania ao desrespeitar contratos e juramentos e ao exercício fortuito da violência e da brutalidade.

\*\*\*

Outro ponto interessante é que nas imagens que retratam as relações humanas atravessadas pela escravidão – o que fica mais evidente nas imagens que carecem de relatos - as cenas pintadas por Harro-Harring se compõem como cenas teatrais. O que nos remete ao pintor inglês William Hogarth. Como Hogarth, Harro-Harring compõem suas cenas de modo que um contemporâneo poderia compreender seus quadros de forma edificante e pedagógica com o objetivo de expressar a brutalidade e o despotismo inerente ao regime escravista. Em suas imagens cada personagem assume um papel com tarefas determinadas e esclarecem o seu significado através de gestos e do uso de atributos cênicos.

Na imagem *Inspeção de negras recentemente desembarcadas da África* (fig. 6) o aspecto “dramatúrgico” de Harro-Harring torna-se bastante claro. Primeiramente, somos levados a perceber que o local em que as cativas são mantidas é extremamente sujo, lúgubre e escuro.

No centro desta imagem, estão três negras cativas e escravizadas amarradas como animais, vestidas com velhos trapos imundos e turbantes nas cabeças, e apesar de estarem em um estado lastimável, seus corpos robustos demonstram grande força e beleza, além de estarem rodeados por uma estranha aura azul. No entanto, elas se contorcem como podem na vã tentativa de se esquivar, sob um horror visível, dos toques frios e malévolos dos senhores brancos, que ora apalpam seus seios de forma erótica, ora as cutucam com a ponta de um guarda-chuva. O terror das escravas contrasta com a frieza com que os compradores parecem negociar com o vendedor. Na cena, as atitudes cênicas das personagens nos levam a pensar que um jovem branco parece estar apresentando as qualidades de uma de suas mercadorias enquanto a mulher branca que porta o guarda-chuva parece perguntar – enquanto cutuca uma das cativas - “e essa?”, “não é melhor?”, “quanto custa?” –, do outro lado, um homem aparentemente mais velho apalpa abusivamente outra cativa horrorizada.

A insinuação de abuso sexual do senhor branco nos permite abrir uma correlação com a célebre obra de Delacroix *O massacre de Quíos* (fig. 7 e 8).

Nesta obra, assim como na de Harro-Harring, também existe uma menção ao estupro e a brutalidade relacionada a escravidão. Embora as figuras na imagem de Delacroix não sejam negras, o subtítulo “*Esperando a escravidão ou a morte*” não deixa dúvida da relação entre a causa grega e a causa abolicionista. Tal relação não passara despercebida por um crítico conservador da época que escreveu para o *Gazette de France* sobre o assunto:

Os liberais não desdenham qualquer meio ou qualquer manobra, e o indivíduo mais obscuro que os serve, mesmo sem querer, é no espaço de 24 horas abraçado, idolatrado, litografado e pago... Em seguida, esquecido. É a ordem [das coisas], que o cerca. Ontem eram os negros; hoje não se fala, escreve ou publica exceto para o povo grego; negrófilos se metamorfosearam em filohelênicos. Todos esses salvadores da humanidade contemplam o mundo ávido por desastres, mas se esquecem das nossas próprias cidades queimando, eles continuam surdos aos gritos de seus compatriotas infelizes. (apud Grigsby, 2002: 281)

Tal correlação se torna ainda mais plausível se lembrarmos que Harro-Harring, ele próprio, servira como voluntário e lutara na Grécia ao lado de homens como Byron – que

falecera em Quios dois anos antes do massacre representado na imagem de Delacroix. A revolta grega contra o domínio do Império Turco-Otomano é comumente considerada como a primeira revolução nacionalista da Europa – recebendo, como vimos, grande apoio de artistas e intelectuais da época -, a ideia de um povo escravizado por um regime opressor era bastante recorrente nos textos de Herder, por exemplo, um dos principais teóricos do nascente nacionalismo europeu.

Assim, é bastante plausível que a iconografia e as ideias ligada ao nacionalismo romântico do começo do século XIX tenha alimentado as referências de Harro-Harring quanto a sua própria concepção do negro escravizado no Brasil. O fato de ele nomear todos os brancos de brasileiros e os negros de simplesmente negros, sem diferenciá-los etnicamente poderia ser um indício de que Harro-Harring via o negro como parte de um corpo cultural homogêneo à parte do brasileiro e da sua cultura “branca”, que deveria por isso mesmo ter o direito de lutar pela liberdade e também pela soberania.

Na imagem *Inspeção de negras recentemente desembarcadas da África*, podemos perceber a intenção de Harro-Harring de apresentar cada uma das figuras em cenas como intérpretes de papéis sociais que expressariam as tensões intrínsecas nas relações entre senhores e escravos. Se partirmos do ponto de vista de alguém que lutava pelos direitos dos povos contra a opressão causada pelo antigo regime e pela escravidão, podemos deduzir que o objetivo é levar aquele que observasse tal imagem a constatar a violência da escravidão e seu efeito desumanizante no senhor, mas principalmente sobre o escravo.

Vale notar, que o interior do mercado de escravos destoa do espaço cuidadosamente geometrizado das pinturas neoclássicas, representada exemplarmente pelo *Juramento dos Horácios* de David pintado em 1784. O mercado de escravos se apresenta de forma confusa e sufocante, as colunas e os arcos constituem-se em diferentes alturas exprimindo algo para além da ordenação racional típica do neoclassicismo, que preferia representar espaços interiores justamente pela possibilidade de demonstrar a clareza e a racionalidade nos espaços tectônicos. No espaço dedicado à inspeção de negros recém desembarcados, ocorre o contrário, o ambiente se apresenta como um lugar obscuro, árido e claustrofóbico. Até mesmo hoje essa imagem ainda não perdeu todo o seu poder, pois ela ainda consegue inspirar em quem a observa um pouco da sensação que as cativas pareciam estar sentindo em meio tamanha crueldade e violência.

Por ter freqüentado a Academia de Arte de Dresden no mesmo período em que Caspar David Friedrich lecionou (por volta de 1820) é bastante provável que Harro-Harring tenha sido aluno do mestre do romantismo alemão.

Portanto, com isso em mente, não devemos ficar surpreendidos, ao observamos a imagem *Planalto de São João* (fig. 9), em que os morros cariocas representados por Harro-Harring se assemelhem mais aos fiordes nórdicos exalando uma espectral aura azul do que aquilo que estamos acostumados a ver nas representações de outros artistas que passaram pelo Rio de Janeiro no mesmo período. É provável que no século XIX, entre o público europeu, tal visão despertasse uma sublime sensação de melancolia, o que o afastaria do padrão pitoresco e exótico que observamos nas representações artísticas de viajantes que estiveram no Brasil naquele período, como Rugendas e Debret.

É muito provável que tanto Friedrich quanto Harro-Harring tiveram contato com a obra *Doutrina das Cores* de Goethe. Nesta obra, quando Goethe descreve os efeitos sensíveis e morais da cor, assim define o azul:

778 Assim como o amarelo sempre implica uma luz, pode-se dizer que o azul sempre implica algo escuro.

779 Essa cor produz um efeito especial quase indescritível. Como cor, é uma energia, mas está do lado negativo e, na sua mais alta pureza, é por assim dizer um nada estimulante. Ela pode ser vista como uma contradição entre estímulo e repouso.

780 Do mesmo modo que o céu, as montanhas distantes parecem azuis, uma superfície azul também parece recuar diante de nós.

782 O Azul nos dá uma sensação de frio, assim como nos faz lembrar a sombra. Já se sabe como é deduzido do preto.

783 Quartos revestidos com papel azul puro parecem, de certo modo, amplos, embora vazios e frios. (Goethe, 1993:132)

O apreço pela cor azul é comum a toda Europa do final do século XVIII ao XIX, principalmente por parte do romantismo alemão, que presta uma atenção particular ao simbolismo das cores. Um exemplo notável está em outra obra de Goethe, o romance *O Sofrimento do Jovem Werther*, publicado em 1774. Para Werther, o azul tinha um significado especial, pois lhe inspirava o sentimento melancólico da lembrança de Carlota:

Foi com grande pesar que tive de pôr de lado, como imprestável, o fraque azul que eu envergava quando dancei pela primeira vez com Carlota. Mandeí, porém,

fazer outro exatamente igual, mesma gola, mesmo forro, colete e culote amarelos (Goethe, 1971).

O grande sucesso do romance e a moda “wertheriana” lançaram em toda a Europa a moda dos fraques azuis e culotes amarelos. Chegou-se até mesmo a criar o vestido “a La Carlota”.

Em todas as partes, o azul passou a representar o amor, o sonho e a melancolia, coisa que ele já havia representado na Idade Média onde havia um jogo de palavras entre as palavras “ancolia” (uma flor de cor azul) e a palavra “melancolia”.

O azul, nesse sentido, poderia refletir o estado de espírito do próprio artista mergulhado numa sociedade pautada pela brutalidade e pela ausência da liberdade que ele tanto defendera na Europa. Assim, a exemplo de Goethe, para quem as superfícies revestidas de azul dão a impressão de serem amplas, embora frias e vazias. O Brasil sob o peso da escravidão seria para Harro-Harring um lugar mergulhado permanentemente numa tristeza vaga e persistente.

#### **Referências Bibliográficas:**

- BACZKO, B. “O Revolucionário” In: FURET, F. (org.). *O Homem Romântico*. Lisboa: Editorial Presença, 1998, pp. 225-262.
- BELLUZZO, Ana Maria de M. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Edição Metalivros/Fundação. Odebrecht, 1994.
- BERLIN, I. *Vico e Herder*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.
- CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- COLI, J. *O Corpo da Liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CONDURU, R. “O Cativo na Arte. Representações oitocentistas do comércio de escravos no Brasil”. In: *ACERVO*. Revista do Arquivo Nacional, volume 21, n. 01, jan/jun 2008, p. 81-95.
- DE PAULA, J. A. “A Ideia de Nação no Século XIX e o Marxismo”. *Estudos Avançados*, 22 (62), 2008 – pp. 219-235.
- FREITAS, A. “História e imagem artística: por uma abordagem tríplice”. In: *Estudos Históricos*, nº 34, jul.-dez. de 2004. Rio de Janeiro: CPDOC-FGV, 1988, pp. 3-21.
- GRIGSBY, D. G. *Extremities. Painting Empire in Post-Revolutionary France*. Califórnia: Yale University Press, 2002.
- GOETHE, J. W. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GOETHE, J. W. *O Sofrimento do Jovem Werther*. São Paulo: Martins Editora, 1971.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2009



- GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HARRO-HARRING, P. *Esboços Tropicais do Brasil*. Catálogo de Exposição. São Paulo: Espaço Higienópolis, 1996.
- KOSSOY, B. e CARNEIRO, M. L. T. (Orgs.) *O Olhar Europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- LISBOA, K. M. “As afinidades eletivas entre Leuzinger e o artista revolucionário Paul Harro-Harring”. In: *Cadernos da Fotografia Brasileira*, Instituto Moreira Salles, v. 3, 2006, pp. 215-231.
- PEVSNER, N. *Academias de Arte. Passado e Presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PIMENTA, A. “Finstere Farben”. *Mitteilungen der Harro-Harring-Gesellschaft*. Husum, 1996/97, n. 15/16, p. 59. Tradução do mesmo artigo publicado na revista *Veja*. São Paulo, 7 de agosto de 1996.
- PORTO ALEGRE, M. S. “Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual” In: FELDMAN-BIANCO, B. e LEITE, M. L. M. (orgs.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, São Paulo, Papirus, 1998.
- SALIBA, E. T. *As Utopias Românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- SELA, E.M. M. *Modos de Ser, Modos de Ver: viajantes europeus e escravos africanos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.
- SAFRANSKI, R. *Romantismo. Uma Questão Alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- SLENES, R. W. A. “As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na *Viagem alegórica* de Johann Moritz Rugendas”. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 2. Campinas, 1995-1996, pp. 48-73.
- TURLEY, D. *The culture of English antislavery, 1780-1860*. London: New York : Routledge, 1991.
- WOODS, M. *Blind Memory. Visual representations of slavery in England and America. 1780-1865*. Nova Iorque: Routledge, 2000.



1. (1840), Paul Harro-Harring, A negra acusada de roubo, aquarela, Instituto Moreira Salles (IMS), Rio de Janeiro, Brasil.



2. (1840), Paul Harro-Harring, A negra acusada de roubo, aquarela, IMS, Rio de Janeiro, Brasil (detalhe).



3. (1787) Josiah Wedgwood, Am I not a man and a brother? – Medalhão oficial da Sociedade abolicionista inglesa, gravura.



4. (1788), anônimo, "Ne suis-je pas ton frère?" - Selo da Société des Amis des Noirs, gravura. Bibliothèque Nationale, Paris, França.



(1789), Charles Boily, "Soyez libres et citoyens", gravura, Bibliothèque Nationale, Paris, França.



5. (1840), Paul Harro-Harring, *Inspeção de negras recentemente desembarcadas da África*, aquarela, IMS, Rio de Janeiro, Brasil.





6. (1824) Eugène Delacroix, O massacre de Quios, Óleo sobre tela, 419 x 354 cm, Museu do Louvre, Paris, França.



7. (1824) Eugène Delacroix, O massacre de Quios, Óleo sobre tela, 419 x 354 cm, Museu do Louvre, Paris, França, (detalhe)



8. (1840), Paul Harro-Harring, O planalto de São João, aquarela, IMS, Rio de Janeiro, Brasil.