

Rafael Gonzaga de Macedo

**Usos e Funções da Imagem:  
As aquarelas brasileiras de Paul Harro-Harring**

Graduado em História  
pela Universidade  
Metodista de Piracicaba  
(UNIMEP)

**Resumo:** O presente artigo trabalha as questões de interpretação e representação presentes nas imagens do artista viajante Paul Harro-Harring, que esteve no Rio de Janeiro pela primeira vez em 1840 com a missão de documentar a escravidão instaurada no Brasil por meio de imagens e comentários. Partimos do pressuposto de que uma imagem, além de se constituir como um objeto é também um sujeito que transmite uma série de sinais os quais devemos captar. Assim, buscaremos analisar algumas de suas imagens com o objetivo de focalizar a espessa camada de valores presentes no seu quadro referencial, entrecruzando-as com outras representações de mundo contemporâneas ao artista. Com isso pretendemos trazer à superfície a camada na qual se situam os sinais presentes na imagem de Harro-Harring.

**Palavras-Chave:** Representação, Viajantes, Romantismo

Enviado em 26 de  
fevereiro de 2011 e  
aprovado em 20 de  
setembro de 2011.

## Introdução

Em 1965, na França, o então Embaixador Walter Moreira Salles encontra e adquire, num antiquário, uma série de 24 aquarelas produzidas no primeiro quartel do século XIX, que retratavam aspectos da vida social e paisagens do Rio de Janeiro daquela época.

Essas aquarelas, de autoria de um artista relativamente desconhecido junto ao grande público, haviam ficado 125 anos no anonimato. O autor em questão chamava-se Paul Harro-Harring, que veio ao Brasil pela primeira vez em 1840, como jornalista ligado ao periódico abolicionista inglês *The African Colonizer*.

Para além do valor histórico-documental, essas imagens ressaltavam a instigante percepção desse artista, na medida em que elas diferem em muitos aspectos da maioria das imagens produzidas por outros viajantes que estiveram no Brasil no mesmo período. Diferença que se expressa numa nova atitude em relação aos demais artistas-viajantes. Ele não veio retratar a natureza edênica que ainda impressionava o olhar europeu, além de abandonar a postura que predominava nas representações dos viajantes sobre temas sociais e humanos, marcadas pelo sentido do exótico.

Podemos considerar que Harro-Harring era um observador engajado, uma mistura de jornalista e pintor, que pretendia documentar a realidade brutal da escravidão. Distanciava-se, portanto, de viajantes que pretendiam apenas documentar a realidade brasileira de uma forma objetiva, em sua maioria sem nenhum compromisso além de levar para a Europa um pouco do ainda desconhecido cenário brasileiro.

No período em que permaneceu no Rio de Janeiro e arredores, o autor produziu uma série chamada *Tropical Sketches from Brazil* – série constituída pelas 24 aquarelas produzida por ele -, a qual deveria ser publicada no periódico *The African Colonizer*, acompanhada de textos que explicariam aos leitores as cenas pintadas. Na edição de 9 de janeiro de 1841, esse periódico assim anuncia a publicação:

### Sendo preparado para publicação

*Tropical Sketches from Brasil* (Esboços Tropicais do Brasil), acompanhados do *Remarks and Observations on the Civilization of Africa* (Notas e Observações sobre a Civilização da África), ilustrado por 24 lâminas de desenhos originais de autoria de Harro-Harring.

Ao anunciar uma nova obra deste distinto dinamarquês, nos orgulhamos de testemunhar seus méritos. Favorecidos pelo acesso às coleções do autor, daremos aos leitores em nosso próximo número o privilégio da leitura de uma mostra do texto. (Harro-Harring, 1996, p.9)

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

Paul Harro-Harring foi um artista de múltiplas habilidades. Formado nas conceituadas academias de arte de Dresden e Copenhague, obteve, como muitos pintores românticos alemães contemporâneos, uma formação intelectual e artística bastante am-

pla. Não restringindo sua produção somente à pintura, também produziu romances, dramaturgia e poesia. 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”<sup>1</sup>. 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 seus valores, definindo um dos elementos da “bagagem cognitiva” a partir do qual ele interpretaria o mundo por meio das imagens acerca da escravidão e do Rio de Janeiro do século XIX.

Para isso, não nos atentaremos somente sobre seus gostos e escolhas políticas, como se essas bastassem para identificarmos os valores e a representação de sentidos em suas imagens. Partiremos, sobretudo, na direção de outros territórios inauguradores de práticas e de representações, como o da arte e da literatura, para delinear a “liga” que prende a concepção de mundo de Harro-Harring à rede de produções e representações que constitui, historicamente, o seu mundo.

Daí nasce o nosso desafio neste artigo, ou seja, a emergência e a premência de analisar algumas das representações contidas nessas aquarelas, sabendo que, sem dúvida alguma, elas dialogam com outras representações e práticas culturais – principalmente a de outros artistas. É nesse sentido que nosso estudo dirigido às aquarelas de Harro-Harring buscou uma compreensão de seu conteúdo específico. Ao mesmo tempo, se constitui como uma contribuição relevante para o estudo das representações do Brasil elaboradas continuamente ao longo de todo o século XIX.

## O Ambiente Acadêmico e o Romantismo

Parece-nos importante abordar a formação intelectual de Harro-Harring, não no sentido de atender a uma tradição que poderia associar nossa prática a uma dada historiografia dita positivista e laudatória, cujo interesse seria apenas enaltecer um dado personagem histórico, mas sim com o objetivo de identificar seus interlocutores e o solo no qual a sua interpretação de mundo floresceu.

Por volta de 1817 e 1819 Harro-Harring freqüentou as academias de belas-artes de Copenhague e Dresden, onde pôde sentir a brisa provocada pela pintura romântica e impetuosa de Caspar David Friedrich<sup>2</sup>, um dos maiores nomes da arte romântica alemã que, em nosso entender, exerceu uma grande influência na produção artística de Harro-Harring. Além disso, Harro-Harring acompanhou de perto as transformações

1 Escritor fértil que se atreveu em diferentes gêneros literários como ensaios políticos, romances ficcionais, peças de teatro e poesias. De sua produção literária destaca-se a obra “Dolores – ein Charaktermaelde aus Suedamerika” (Dolores – Um Perfil Típico da América do Sul) – Basileia, 1858/9 – 4. volumes, considerada pela críticos seu melhor romance.

2 Caspar David Friedrich (1774 – 1840) foi um dos maiores pintores românticos alemães. Transformou as pinturas paisagísticas inaugurando uma nova forma de gradação das cores, transmitindo em suas imagens uma sensação sublime para com a natureza. Além disso, foi professor de arte na Academia de Dresden por volta da década de 20 do século XIX, isto é, mais ou menos no mesmo período que Harro-Harring passou por lá.

que ocorriam no interior das academias de arte no que diz respeito ao ensino da arte e, conseqüentemente, a reformulação da própria concepção de arte e o seu papel na sociedade.

O final do século XVIII e início do XIX testemunharam um dos acontecimentos mais importantes no âmbito do ensino da arte (Pevsner, 2005, p.247). Trata-se da completa ou quase completa “academização” da educação da arte na Europa. Processo pautado por uma consistente expansão dos programas acadêmicos, impulsionados pelo declínio das guildas e sociedades profissionais e o fortalecimento do papel do Estado na educação artística.

Esse processo ocorre em cada região da Europa de forma particular. Na Alemanha é possível conhecer a situação das academias por meio do relato de um jornalista que freqüentou a Academia de arte de Berlim no início do século XIX. Segundo esse relato, os estudantes deveriam freqüentar três disciplinas “introdutórias” de desenho como uma espécie de vestibular para serem admitidos na academia propriamente dita. Nessas três disciplinas faziam-se exercícios de desenho, primeiramente de mãos, pés e partes do rosto; depois de cabeças inteiras e, por fim, do corpo inteiro. Aprendia-se a perspectiva óptica e a desenhar a partir de ilustrações de detalhes anatômicos. Em seguida, o aluno freqüentava aulas de desenho de moldagens de obras antigas e, depois, de desenhos com modelos-vivos. (Pevsner, 2005, p.271). Este método de ensino pautado na aprendizagem fragmentada, na qual o estudante aprendia primeiro a compor as partes antes de formar um todo propriamente dito, era vista pelos críticos da academia como um indício do caráter fragmentado do ensino acadêmico.

O mesmo impulso na direção da “academização”, que proporcionou mudanças consideráveis no estatuto da arte, também gerou uma reação à altura. Para muitos críticos a Academia, com a sua rígida hierarquia e sua complicada organização, levou, inevitavelmente, a um sistema de ensino mecânico, baseado em um método ineficaz de copiar desenhos. Caspar David Friedrich, cujo estilo Harro-Harring imitaria em suas primeiras pinturas (Lisboa, 2005, p.247), se refere aos métodos da academia como uma “praktik” ou “prática mecânica” e inclusive como uma “arte de sacudir o pincel” (Pevsner, 2005, p.247).

Para entendermos os antagonismos presentes entre as diferentes concepções de ensino da arte conforme haviam sido instituídas no século das Luzes e as concepções dos artistas e escritores que a criticavam, podemos nos remeter às diferenças filosóficas que as atravessavam.

Friedrich Wilhelm Joseph Von Schelling, considerado por muitos como um dos filósofos mais proeminentes do século XIX, além de ser uma referência para aqueles que criticavam a forma como as Academias de arte haviam sido constituídas, defendia que a compreensão da natureza não se efetivaria a partir do procedimento científico de analisar cada um de seus elementos separados – mais ou menos como se dava o ensino no interior das Academias de arte naquele momento -, mas vivenciando-o como a totalidade de uma força criativa (Pevsner, 2005, p.249). Não poderíamos deixar de lembrar as críticas a esse ensino presentes no pensamento contemporâneo de Alexander Von Humboldt que se aproxima para nós das preposições de Schelling. Em seus “quadros da natureza” Humboldt apresenta-nos a visualidade da natureza dos homens americanos assentada em princípios estéticos e não na análise sistemática e catalogada exemplificada

pelo método proposto no livro *Systema Naturae* do naturalista sueco Carl Lineu (Pratt, 1999, p.213). No entanto, entre Humboldt e Harro-Harring há uma profunda diferença: ao contrário de Humboldt, que expressava o entusiasmo pelos trópicos, Harro-Harring ensina transmitir certa sensação de tristeza e melancolia em suas representações, tanto da natureza quanto da sociedade carioca (Lisboa, 2006, p.219).

A partir do quadro histórico de ocorrências do movimento romântico, para Walter Zanini (Guinsburg, 2008), dar-se-á a emergência do que esse autor define como “cosmogonia romântica”. Ou seja, a emergência de uma concepção na qual a arte deveria ser capaz de integrar a totalidade dos valores temporais do homem à sua realidade. Valores esses que deveriam estar presentes na própria representação de mundo do artista. Os artistas que compartilhavam dessa concepção de arte não mais buscariam reproduzir fielmente a realidade observada, mas, sobretudo, projetar na realidade, representada por suas leituras, os seus próprios sentimentos e anseios.

Assim, rompendo com os cânones racionalistas pós-renascentistas<sup>3</sup>, o artista romântico se investe de uma nova consciência de responsabilidade: a luta pela superação das limitações à liberdade individual – e a Academia setecentista, para esses, encarnava essa limitação e deveria ser transformada (Guinsburg, 2008, p.186).

Junto à emergência de novas preocupações referentes à sociedade, que ganhavam espaço no amplo movimento romântico, outra característica comum a esses artistas era o desejo de que a arte se tornasse a expressão do espírito do povo (os românticos, com efeito, falam de povo, não mais de sociedade) e a busca por um novo significado ético do trabalho humano, posto que a indústria e o método de ensino acadêmico setecentista tenderiam a se mecanizar. Tal demanda levaria, tanto na pintura como na arquitetura, a uma revalorização do estilo gótico<sup>4</sup> em detrimento do estilo clássico, pois aquele representaria genuinamente o sentimento e a cultura do povo germânico (Argan, 1992, p.29).

O artista deixa de ser apenas um visionário isolado do mundo, e torna-se, sobretudo, um homem em constante polêmica com a sociedade. A experiência do presente faz com que o exercício da arte seja despertado no encontro com a realidade e o artista, a partir disso, sonhe em reconduzir o povo à confraternização e à união coletiva de todos os povos e homens.

Como afirma Micheli, nos trinta anos que antecedem 1848, o fluxo de ideias e os sentimentos que tomam força com a Revolução Francesa alcançam a maturidade. É nessa época que ganha consistência a moderna noção de povo – tão cara, como veremos, a Harro-Harring -, assim como os conceitos de liberdade e de progresso. A ação para e pela liberdade é um dos motes da concepção revolucionária do século XIX (Micheli, 1991, p.6).

Portanto, por volta de 1819, quando Harro-Harring ingressou na Academia de

---

<sup>3</sup> Neste aspecto, acreditamos que seja importante demarcar que concordamos com Zanini de que o romantismo e o classicismo não se constituem enquanto blocos completamente antagônicos e incompatíveis, antes disso, eles se constituem enquanto uma diversificação plástica inserida dentro de uma unidade cultural maior (Guinsburg, 2008, p.188), ou, como afirma Argan, que o Romantismo não seria uma concepção nova e orgânica do mundo, mas sim o aprofundamento do problema da relação entre o artista e a sociedade do seu tempo. Nas palavras do próprio Argan: “o classicismo e o romantismo são duas maneiras diferentes de idealizar, mesmo que o primeiro pretenda ser clareza superior e o segundo passionalidade ardente” (Argan, 1992, p.33).

<sup>4</sup>

belas-artes de Dresden, as ideias e as diferentes concepções de mundo que compõem a “cosmogonia romântica” já estavam bastante amadurecidas. O que sabemos é que, em 1820, Harro-Harring já estava muito bem inserido nos círculos revolucionários, pois passa algum tempo em Viena, onde vive uma vida dividida entre seus estudos e encontros com líderes revolucionários de toda parte da Europa. Após uma curta estadia em Viena, volta para Copenhague, onde completa seus estudos e publica sua primeira obra poética: *Blüten der Jugendfahrt* (Flores da viagem da juventude).

### Projeção do artista: paisagens

Como podemos notar Paul Harro-Harring também foi testemunha do espírito questionador de alguns artistas referente às academias de arte na Alemanha. É nesse momento, inclusive, que Harro-Harring conheceu um artista decisivo para sua formação, Caspar David Friedrich (Lisboa, 2006, p.219), cujas concepções de arte e de técnica foram imitadas por Harro-Harring no começo da sua carreira. Além disso, Friedrich também foi um ferrenho crítico dos métodos de ensino acadêmico no final no início do XIX, como já mencionado.

Também formado na Academia de Copenhague, Friedrich volta para a Academia de Dresden onde ficaria até o fim de sua vida. Um expoente do movimento paleo-romântico, chamado *Sturm und Drang*, Caspar David Friedrich expressava em suas paisagens a luta milenar do homem “do Norte” contra a natureza perigosa e mortal, enfatizando o aspecto mítico e espiritualista dessa luta, como podemos perceber ao observarmos a imagem *Recife rochoso* (fig. 2). Contudo, mais do que a furiosa luta do homem contra a natureza, Friedrich expressava a elevada e sublime melancolia, a solidão, a angústia existencial que o homem sentia diante da natureza, menos adversa do que misteriosa e simbólica (Argan, 1992, p.169). Ele transformou profundamente a arte de paisagem na Alemanha, pois soube introduzir no espaço, principalmente no céu, tensões que até então outros artistas haviam ignorado.

Assim, a primeira impressão que temos ao observar as imagens de Paul Harro-Harring referentes ao Brasil é que praticamente todas elas tendem, assim como as obras de Friedrich, para um tom azulado, dando à verdejante e “pictórica” flora carioca aspectos de grandes montanhas que emanam uma opressiva e fantasmagórica áurea azul, o que o afasta do padrão pitoresco e exótico que observamos nas representações artísticas de viajantes que estiveram no Brasil naquele período, como Rugendas e Debret (Lisboa, 2006, p.219).

A cor azul tinha um significado específico na Alemanha do século XIX. É interessante pensar que tanto Friedrich quanto Harro-Harring, muito provavelmente, desfrutaram da obra *Doctrina 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, p.132)

O apreço pela cor azul é comum a toda Europa do final do século XVIII ao XIX, principalmente por parte dos alemães, que prestam uma atenção particular ao simbolismo das cores (Pastoreau, 2010, p.136). 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. Mandei, 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” (Pastoreau, 2010, p.134).

O Romantismo, principalmente o alemão, elogia a cor azul. O romance inacabado de Novalis, *Heinrich Von Ofterdingen*, publicado postumamente por Tieck, seu amigo Íntimo, contava a lenda de um trovador na Idade Média que partia em busca de uma flor azul que ele vira em sonho; a flor azul, no caso, encarnaria a poesia e uma ideia de vida ideal, logo, sempre se distanciando do alcance das mãos. A flor azul acabou ficando mais conhecida que a própria novela de Novalis e, junto com o fraque azul de Werther, tornaram-se o símbolo do romantismo alemão (Pastoreau, 2010, p.137).

Para o romantismo alemão do final do século XVIII e início do XIX, o azul era usado para representar o amor, o sonho e a melancolia, a qual ele já havia representado na Idade Média, quando havia um jogo de palavras entre as palavras “ancolia” (uma flor de cor azul) e a palavra “melancolia”. E como não nos remetermos às reminiscência do sentido que o azul ganhara no século XX com o blues, ritmo norte-americano que se sobressai pela melancolia de suas canções?

Talvez Harro-Harring tenha seguido alguma das opiniões de seu mestre, Caspar David Friedrich, que pensava que o artista, ao se afastar da concepção de espaço enquanto pura exterioridade, isto é, enquanto desprovido de sentido inerente ao que o homem pensava ser a “exterioridade”, encontraria sua unidade, sua interioridade. Em outras palavras, somente quando o artista, segundo o próprio Friedrich, percebesse que a sua visão do mundo exterior era constituída enquanto uma relação dialética entre sua visão interior e o referente exterior é que ele apreenderia o mundo de forma legítima. Friedrich demonstra a consciência que possuía a respeito desse tema ao afirmar que o pintor “[...] não deve simplesmente pintar o que vê diante de si, mas também o que vê em si. Mas se ele não vê algo em si, então também deve deixar de pintar o que vê diante

de si. Caso contrário, seus quadros parecerão biombos, por trás dos quais só se espera encontrar doentes, até mesmo mortos.” (Friedrich, 1830, p.108).

No entanto, não podemos pensar nas imagens de Harro-Harring como puras ficções sem vínculo com aquilo que ele testemunhara ao desembarcar no Rio de Janeiro em 1840. Os sentimentos estimulados por suas pinturas dialogavam com as cenas de injustiça e violência inerentes à escravidão, no sentido de uma relação dialética mesmo.

Segundo Horne (2010, p.80), no início do século XIX, o café era a força que impulsionava o crescimento da população escrava do Brasil. Por volta de 1840, ano em que Harro-Harring desembarcou no Rio de Janeiro, a Europa e os Estados Unidos habituavam seus paladares ao café, o que aumentava a demanda pelo produto, seguida pelo crescimento da necessidade de mão-de-obra nas fazendas cafeicultoras, particularmente as do Vale do Paraíba.

O crescimento do tráfico de escravos era seguido de perto pelos interesses dos traficantes brasileiros e americanos da região Sul dos Estados Unidos, tornando-se, também, um fator de preocupação para os ingleses abolicionistas, que buscavam de todas as maneiras possíveis – mas quase sempre ineficazes – reduzir o tráfico de escravos. A própria especialidade do jornal semanário *The African Colonizer* era o tráfico de escravos da África para a América. Nos anos 40 do século XIX, portanto, o tráfico de escravos crescia com grande velocidade, uma tendência que perduraria por toda a década. E, aos olhos dos abolicionistas aparentava ser uma maré irresistível.

Era difícil de ignorar a onda de africanos escravizados que chegava ao Brasil. O que fez com que o reverendo Pasco G. Hill, que passara quase dois meses em Moçambique, antes de desembarcar no Rio de Janeiro na data fatídica de 1840, escrevesse melancolicamente:

Estive num leilão de escravos [...] uns 25, de ambos os sexos [...] sentados em bancos atrás de uma comprida mesa, onde, à medida que se levantavam, um de cada vez, para serem examinados pelos licitantes, uma expressão de tristeza parecia exprimir seu sentido de degradação por serem postos à venda daquela maneira. (apud Horne, 2010, p.86).

Desse modo, podemos compreender melhor porque algumas das imagens de Harro-Harring parecem tão “descontextualizadas”, como as imagens dos morros cariocas que mais parecem montanhas de gelo – um dos temas principais de Friedrich. Na imagem intitulada Planalto de São João (Fig. 3), que representa, segundo um comentário do próprio Harro-Harring, a “*Baie de st. Jean de Macaé, Isle S. Anna*”, dois negros remam um barco, que desliza suavemente sobre um mar negro-azul calmo e sombrio, abaixo de nuvens tempestuosas, cujos grandes feixes de luz atravessam e iluminam grandiosas, porém, estranhas e taciturnas montanhas azuladas, remetendo-nos mais às frias geleiras e fiordes nórdicos do que aos morros verdejantes presentes nas representações paisagísticas de outros viajantes.

O azul parece ser a cor preferida de Harro-Harring; talvez o azul significasse, para ele, em nossa compreensão, algo parecido com o azul de Werther. No entanto, ao invés de inspirar dor e melancolia pela ausência de Carlota, a melancolia vista em suas imagens se refere à expectativa, nada animadora, de que o tráfico de escravo continuaria

crescendo conforme sugeria a tendência assinalada por Gerald Horne e testemunhada por muitos cidadãos norte-americanos que visitavam o Rio de Janeiro em 1840 (Horne, 2010, p.87).

Assim, dos morros cariocas às áureas em volta dos corpos dos escravos, a proeminência da cor azul, bem como o significado que ela tinha para o romantismo alemão, permitem-nos interpretá-la como a projeção de Harro-Harring (um defensor extremado da liberdade e soberania dos povos) do único sentimento possível para com a permanência do regime escravista: o de profunda tristeza.

### O Revolucionário

Na escassa produção bibliográfica existente na historiografia brasileira acerca de Harro-Harring<sup>5</sup>, todos os pesquisadores são unânimes em chamá-lo de revolucionário, isto é, um adepto e partidário dos ideais da revolução. Ou seja, ao nos depararmos com este artista podemos delinear uma postura “revolucionária”; entretanto, esse termo não é estático e, por isso mesmo, merece ser colocado em foco. O termo “revolucionário” carrega em si uma série de conseqüências no âmbito das práticas e discursos que reverberam, como veremos no caso específico de Harro-Harring, uma visão e interpretação de mundo “revolucionária”.

Importa, portanto, trabalharmos a ideia de “revolucionário” e “revolução” como uma maneira de representar e interpretar o mundo. Representação, para Roger Chartier (1990), pressupõe que os sentidos atribuídos à realidade estão sempre dialogando com outras representações e que os atores sociais estão inseridos num mundo já interpretado anteriormente, com o qual entram diretamente em contato e cujas formulações do social influenciarão as novas leituras que dela se façam. Assim, trata-se de compreender em que cenário essas experiências se encontram e quais elementos condicionam as representações geradas a partir dele. Considerar, assim, a formação e o repertório do autor, a configuração da sociedade no interior da qual o artista elabora suas representações e, também, daquela para quem as produz, constituem preocupações fundamentais já que podem nos ajudar a compreender historicamente a interpretação que Harro-Harring faz do mundo a partir das imagens que produz.<sup>6</sup>

Nessa medida, o conceito de representação reitera a importância de se compreender qual o sentido de ser revolucionário no início do século XIX e, sobretudo, o que é ser revolucionário nesse momento em que a escravidão fomenta a economia.

Como nos lembra o historiador polonês Bronislaw Baczko (Furet, 1998), no século XVII e XVIII a palavra “revolução” sofre uma extensão e uma transformação. Antes dessa transformação o termo “revolução” fazia parte do vocabulário dos astrônomos e era usado para indicar um movimento no qual um astro volta (ou regressa) ao ponto de partida depois de ter percorrido a sua órbita. Ou seja, esse termo vai estar inicialmente

5 Encontramos somente dois artigos escritos sobre Paul Harro-harring. Trata-se do artigo publicado por Karen M. Lisboa no Caderno de Fotografias do IMS e também de um artigo de Pimenta (1995/96), que é uma tradução de outro artigo publicado num *site* dinamarquês dedicado a Paul Harro-Harring. Todas as outras referências encontradas foram pequenas citações e descrições de algumas de suas imagens, mas somente no objetivo de compará-lo com outros viajantes.

6 Para outras reflexões sobre o termo “representação”, ver BECKER, Howard S. *Falando da Sociedade*. Ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

associado ao mundo da ciência daquele momento.

Com a Revolução Francesa, o termo revolução passa a ser relacionado a “revolta”, como no célebre episódio do mensageiro que, no dia 14 de Julho de 1789, em Versalhes, ao tentar explicar a profundidade e a dimensão dos acontecimentos a Luís XVI disse: “Sire, não é uma revolta, é uma revolução” (Saliba, 1991). Assim, o termo “revolução” passava a se constituir para além do mundo das estrelas, ganhando um significado de transformação substancial nas sociedades, fundamentado na ideia de cisão do tempo em um “antes” e um “depois”. Um sentido presente, por exemplo, na iniciativa francesa de estabelecer um novo calendário revolucionário, fixando a data da proclamação da República em dezembro de 1792 como o ponto zero da história. Da mesma forma, temos o exemplo da redefinição do calendário na revolução russa de 1917. Dois exemplos bastante distintos, mas de movimentos revolucionários significativos, em função das mudanças que provocaram na vida e na história dos homens, e que exemplificam claramente o sentido que o conceito vai ganhando após a Revolução Francesa.

É na Revolução Francesa, portanto, que se estabelece o adjetivo “revolucionário”. Inicialmente o seu uso é neutro como, por exemplo, “acontecimento revolucionário”, “crise revolucionária”. Mas o seu sentido desloca-se rapidamente para o sentido de “favorável à revolução”, ou de “princípios revolucionários”. No século XIX emerge um novo termo: “*révolutionnariste*”, que designava “partidário da revolução como único meio de transformação da sociedade e das suas instituições”. Nas palavras de Baczko, “o *révolutionnisme* era uma doutrina que advogava o uso dos meios revolucionários como única via para a transformação da sociedade” (Furet, 1998, p.228). Assim, o termo revolucionário passa a designar aqueles que pensam e organizam a ação política em função de um projeto revolucionário.

A tradição revolucionária, como afirma Baczko, “efetuava-se por obra de uma literatura histórica de dimensões crescentes que englobava as memórias políticas conflituais de uma epopéia cujo principal herói era Napoleão” (Furet, 1998, p.236). O termo vai sofrer a ação do tempo e dos eventos ao longo da história. No entanto, a força dessa associação da revolução e do revolucionário a certo ideal de justiça e de que a ordem que se pretende destituir está maculada, é uma associação quase automática.

Parece-nos que Harro-Harring se aproximava desta tradição revolucionária, mas como não poderia ser diferente, com as devidas particularidades. Ele participou de um bom número de levantes que clamavam para si o adjetivo de “revolucionários”. Por volta de 1821, aderiu à Legião Filohelênica, que lutava pela independência da Grécia contra os turcos. É nesse momento que ele conheceu o ilustre escritor Lord Byron que, como Harro-Harring, também aderiu à causa pela liberdade do povo grego do domínio turco.

O fato de Harro-Harring ter participado desse levante nos dá algumas pistas do tipo de revolucionário que ele era. Esse levante tinha como característica o nascente sentimento de nacionalidade na Grécia, impulsionado pelas ideias de liberdade e nacionalidade, ensejadas não apenas pelos ideais dos partidários da Revolução Francesa, mas também pelas ideias de nacionalidade pensadas por homens como Johann G. von Herder. Buscava-se, sobretudo, a independência e unidade dos povos ou, melhor dizendo, daqueles que se encaixavam na definição do que era o povo segundo os critérios dos românticos. Para o historiador J. L. Talmon (1967, p.114), a revolta dos gregos contra os turcos pode ser considerada como o primeiro levante nacional vitorioso do século

## XIX.

Na Europa, a luta de independência grega rapidamente ganhou a simpatia dos “revolucionários” que desejavam a independência de todos os povos. Como afirmamos há pouco, observa-se que nesse movimento destacava-se a emergência de certo sentido de nacionalidade e o reconhecimento da legitimidade dessas lutas, que reivindicavam o direito a uma identidade e a uma autonomia distinta daquelas impostas por um governo constituído. Por ter sido imposta, essa condição nada dizia em termos de representatividade e legitimidade assumidas por aqueles que reivindicavam essa autonomia, já que esse governo, muitas vezes, representava o invasor, uma etnia distinta, com a qual o grupo revolucionário não encontrava correspondência.

A obra *O massacre de Scio* (fig. 6) e *A Grécia sobre as ruínas de Missolongi* (1827), do artista francês Delacroix – o mesmo autor de *A Liberdade Guia o Povo* –, foram pintadas para e pela causa grega. Nelas, Delacroix lembra que a causa da luta grega era justamente a luta pela liberdade. Uma derrota significaria a submissão de todo o povo grego à escravidão.

Outra importante evidência que nos aproxima das concepções de revolução com as quais Harro-Harring dialogou é o seu envolvimento na invasão da Savóia em 1834, organizada e perpetrada por Mazzini. Voltando a Talmon (1967, p.120), ele afirma:

“o nacionalismo italiano apresenta muitos dos aspectos do movimento grego, possuindo ao mesmo tempo todas as características necessárias para o protótipo de uma ideologia nacionalista, na primeira metade do século XIX”.

Para Talmon, o movimento revolucionário e nacionalista Italiano ligado a Mazzini afirmava que a Itália só poderia ser unificada a partir da deposição das dinastias ou, no mínimo, através do reconhecimento da supremacia da nação una e indivisível. Nesses termos, podemos afirmar que Paul Harro-Harring será coerente em relação aos movimentos de que participa, ou seja, sua percepção de revolução está ligada à emergência de um sentido de nação para o povo de um dado lugar. Em resumo, ele era um adepto das utopias postas pelo “povo-nação”, utilizando as palavras do historiador Elias T. Saliba (1991).

A noção de “povo-nação” se deve muito a Herder, ele próprio um entusiasta da Revolução Francesa. Herder compartilhava de uma visão teológica do homem, ele acreditava na origem única do homem, na unidade de toda a criação divina por meio de uma energia orgânica (*Organische Kraft*) que perpassaria todas as coisas vivas. A espécie humana seria a forma de vida mais elevada, mas estaria ligada a todas as outras. Dessa maneira, a história marcharia inevitavelmente para o melhoramento do mundo e da humanidade. A própria vida interior dos homens estaria ligada à construção do mundo por Deus (Sela, 2010, p.41). É uma forma de representar o mundo por meio de círculos concêntricos, em que todas as coisas estariam ligadas umas às outras, mas em níveis hierárquicos diferentes. O universo, o sistema solar, o planeta Terra e o homem. Herder, por exemplo, vê círculos concêntricos na família, nas tribos, nos povos, nas nações e na comunidade de nações, os quais formam uma síntese espiritual.

Para ele, como nos esclarece o historiador Isaiah Berlin (1991), os sábios de Pa-

ris – que representavam a racionalização Iluminista - reduziriam tanto o conhecimento quanto a vida a sistemas de regras inventadas, a uma busca de bens materiais pelos quais os homens venderiam a si e a sua liberdade íntima, sua autenticidade. Herder desenvolveu todo um pensamento que se desdobraria em uma nova perspectiva perante o mundo e seus diversos povos. Acreditava, sobretudo, que os homens deveriam ser “eles mesmos” (*eigentlich*), em vez de imitarem estrangeiros que não tinham nenhuma ligação com suas próprias naturezas, memórias e modos de vida. Assim, a força criativa de um homem só poderia ser plenamente desenvolvida entre outros homens que compartilhavam entre si a mesma língua, as mesmas canções populares e história. Só assim poderiam surgir as verdadeiras culturas, multipolares, que não seriam subjugadas a uma verdade totalizante e arbitrária, mas em verdades singularizadas em suas experiências culturais particulares, cada uma dando sua contribuição peculiar à civilização humana.

Para Herder, o indivíduo deveria buscar valores próprios na relação com outros indivíduos que compartilhariam uma experiência comum. A partir da construção dessas singularidades as partes formariam um todo, que poderia ser chamado de povo ou nação. Essa, por sua vez, poderia trocar experiências com outras nações sem, no entanto, se deixar levar por algum tipo de sentimento de superioridade, pois cada povo poderia contribuir de alguma maneira para a construção de uma civilização humana. Como Harro-Harring, Herder era um crítico ferrenho dos grandes impérios que, com arrogância, destruíam as culturas ao imporem arbitrariamente seus costumes. Para Herder, nas palavras de Berlin:

“A civilização é um jardim que se enriquece pela beleza e a variedade de suas flores, plantas delicadas que os grandes impérios conquistadores – Roma, Viena, Londres – esmagam e exterminam” (apud BERLIN, 1991, p.179).

Uma noção que perpassa toda essa ideia de comunidade como uma união fraterna para promover a ajuda mútua entre os indivíduos que a formam se expressa na própria representação da Revolução Francesa que constituía, para homens como Mazzini e também para o historiador da Revolução Francesa Jules Michelet, o ponto de partida dessas utopias nacionalistas. Compreendemos que essas utopias forneciam o modelo e o ensinamento da realização coletiva da história.

Portanto, a partir do Romantismo que se articulam ideias-chave como os conceitos de nação, povo e classe, que constituiriam o “sujeito histórico” em oposição ao “sujeito de direito” defendido pelos teóricos do Liberalismo. Para Schreiner (2001, p.5), os intelectuais identificados enquanto racionalistas – ou liberais -, defendiam os direitos civis e naturais dos indivíduos, tais como liberdade, igualdade, propriedade e resistência à opressão, os quais, segundo ela, aplicar-se-iam de forma plena somente aos homens livres, porque proprietários e isentos das obrigações e penas do trabalho cotidiano. A condição de ser proprietário concedia uma legitimidade enquanto cidadão, que os tornava “sujeitos de direito”, aptos para a atividade política.

Para os românticos, no entanto, o fato de os direitos civis e naturais dos indivíduos, como liberdade, igualdade, propriedade e resistência à opressão em sua acepção plena, estarem limitados - na concepção revolucionária iluminista - somente aos homens

livres, dada sua condição de proprietários, tornava esse sonho liberal inaceitável. Para os iluministas de um modo geral, a irracionalidade e a incapacidade de obter renda superior às necessidades vitais impediam grande parte da população de contribuir para sustentar o governo e, conseqüentemente, de ter qualquer participação política, seja na escolha de seus representantes ou na elaboração das leis as quais deveriam obedecer (Schreiner, 2001, p.25).

Segundo João Antônio de Paula (2008), a síntese da oposição entre a concepção de nação dos liberais – representada por Locke – e dos românticos – neste caso, representado por Rousseau –, encontra-se na diferença entre a tríade de Locke e a de Thomas Jefferson – discípulo de Rousseau. Para Locke, no segundo tratado sobre o governo civil, de 1690, os três direitos inalienáveis dos homens são: o direito à vida, o direito à liberdade e o direito à propriedade. Thomas Jefferson<sup>7</sup>, redator da Declaração da Independência dos Estados Unidos, em 1776, retoma a tríade, porém, alterando-a. Para ele, os três direitos inalienáveis dos homens são: o direito à vida, o direito à liberdade e o direito à busca da felicidade.

Citando Hannah Arendt, Schreiner argumenta que a oposição romântica, bem como a dos radicais ingleses – que defendiam a abolição imediata da escravidão (Blackburn, 2002) –, questionariam o conceito de cidadania liberal, que se fundamentaria nos impostos pagos pelos proprietários, o que, obviamente, negava a boa parte da população os direitos políticos. A crítica romântica, portanto, movimentava-se na direção da emancipação do “povo”, não enquanto cidadãos, mas sim enquanto homens pertencentes ao corpo nacional, na luta contra a miséria e a opressão de donos de certa soberania política.

Dessa forma, o africano e o negro escravizado, sob o olhar de Harro-Harring, engendram em si mesmo o germe de uma nação, pois compartilham uma experiência e cultura comuns. Neste ponto é importante ressaltar que em nenhum momento Harro-Harring demarca as diferenças étnicas que certamente existia entre os escravos que ele vira no Rio de Janeiro.

Desse modo, para usar os termos políticos daquele contexto histórico, os negros libertos e escravizados eram detentores de certa “vontade geral”, que era oprimida pelo senhor branco, por isso mesmo sempre representado em seu habitual e brutal exercício de poder.

#### As relações humanas sob um escopo revolucionário

Com uma sólida formação nas Academias de Arte alemã, Harro-Harring dialoga com algumas ideias e concepções de representação da realidade de sua época e contexto cultural e filosófico. Assim como parece plausível pensar no azul presente nas paisagens como a projeção de seu sentimento melancólico em relação ao Rio de Janeiro que ele testemunhava. Nas representações das relações humanas, a primeira impressão que se tem ao observá-las é que estamos diante de uma cena em movimento, no sentido teatral, pois elas abordam os temas relacionados à injustiça e à violência que dizem a respeito da escravidão. Podemos perceber isso claramente nas imagens e nos títulos de alguma

<sup>7</sup> Thomas Jefferson, como nos lembra Lisboa, foi uma das inspirações, no âmbito de ideias políticas, para Harro-Harring.

de suas imagens: *Velho escravo sendo punido pela sua senhora por um mal entendido* (fig. 4) ou *A negra acusada de roubo* (fig. 5); *Brasileiro acreditando ter encontrado sua escrava fugitiva* (fig. 9), etc. Harro-Harring desejava representar a escravidão tal como ela era – o que é justificado pela presença constante de seu fiel cão, Fingal nas cenas pintadas, que daria à imagem o estatuto de testemunha real dos acontecimentos.

No entanto, não devemos interpretar suas imagens como expressões objetivas da escravidão sem media-la com certos códigos visuais tanto da tradição artística romântica quanto da arte abolicionista inglesa. Reconhecemos, portanto, essas imagens como representações de um dado mundo social, que se constrói a partir de uma gama de repertórios culturais vivenciados e trocados entre o autor e o mundo em que ele vivia.

Neste sentido, suas imagens se filiam à obra do artista inglês George Morland que produziu uma imagem chamada *Comércio de negros* (fig.7), que circulou na França, em comemoração a abolição da escravidão em 1794. A obra de Morland, artista engajado contra a escravidão, enfatiza e condena o comércio de escravos apresentando-o de uma maneira brutal. A imagem apresenta uma série de semelhanças com as imagens de Harro-Harring. Em uma cena alguns escravos são levados à força para um barco, um deles apanha de um homem branco armado de uma vara de pau; enquanto isso, outro negro é conduzido ao barco enquanto uma criança negra tenta, inutilmente, evitar que o seu parente (?) seja colocado dentro do barco e sua família fragmentada. Dentro do barco, outro negro chora, com as mãos atadas.

O objetivo do artista, como não poderia ser diferente, é condenar a escravidão. Para isso ele apresenta imagens que tinham como objetivo principal criar empatia no observador e, assim, agregar simpatia à causa abolicionista.

Nesse sentido, a obra de Morland se constitui como uma imagem precedente a muitas imagens de Harro-Harring, pois o que está em jogo nestas representações da escravidão é justamente incitar questionamentos de sua legitimidade por meio da ênfase no despotismo, brutalidade e injustiça às quais os negros estavam submetidos.

Por outro lado, o método para instigar tais sentimentos naqueles que observassem a imagem se aproxima da teatralidade presente nas obras do pintor inglês William Hogarth (Lisboa, 2006), que se tornou famoso por suas caricaturas com uma forte crítica social.

Hogarth, segundo Gombrich (1999, p.462), tinha o propósito de que seus quadros ensinassem às pessoas as recompensas da virtude e os castigos do pecado. Para isso, na série *A vida de um libertino*, uma série de quadros contando o apogeu e a decadência de um libertino, Hogarth buscava demonstrar as variadas formas de pecado, como a ociosidade, a devassidão e até o crime e a morte. Na imagem *O hospício* (fig. 8) ele planeja contar, de forma pedagógica, como se daria a decadência de homem que vivesse para e pelo pecado. Todas as figuras presentes na imagem são constituídas com uma tarefa determinada de esclarecer o seu significado através de gestos e do uso de atributos cênicos, que deveriam ser identificadas facilmente pelo público. Hogarth empenhou-se em realçar o que chamava o “caráter” de cada figura, não só através da sua expressão fisionômica, mas também por meio do vestuário e do comportamento. Cada sequência pictórica por ele criada pode ser lida como uma história ou como um sermão.

As figuras presentes nas imagens de Harro-Harring parecem também assumir papéis pré-estabelecidos, que teriam como função “o pedagógico”. No lugar de uma moral

religiosa, que definiria a virtude e o pecado, as imagens de Harro-Harring engendrariam concepções de mundo a partir de suas crenças políticas e filosóficas que subsidiariam os conceitos de despótico, injusto e ilegítimo.

A partir da compreensão desta estratégia de construção das imagens, nos foi possível entender o recorte temático do artista. Percebemos que Harro-Harring se utiliza de um estratagema, que sugeriria, para os prováveis leitores do semanário *The Africa Colonizer*, elementos em comum que não indicariam outra coisa se não a relação entre senhores e escravos pautada sempre por meio da força e da disciplinarização brutal dos negros, ao mesmo tempo em que incutia à essas relações situações que sempre culminavam com uma injustiça sendo concretizada ou prestes a acontecer<sup>8</sup>.

Por outra via, há uma valoração da imagem do negro como um ser capaz de contornar essa situação por meio da fraternidade, coragem e união em torno de uma causa comum, ou pelo menos, em torno da causa da liberdade e da resistência. É o caso da imagem intitulada *Brasileiro acreditando ter encontrado sua escrava fugitiva* (fig. 9). Nessa imagem, um homem branco imagina reconhecer uma escrava fugitiva ao deparar-se com um casal de negros libertos no meio da rua; o senhor aponta um dos seus dedos em direção à escrava, provavelmente exigindo sua propriedade de volta; no entanto, o companheiro da mulher parece se colocar entre ela e o senhor branco. Entre a vítima – a mulher - e o acusador, o homem negro se impõe numa posição de resistência e conflito.

Nessa imagem, Harro-Harring não distingue nenhuma diferença entre o negro e o branco; ambos ocupam o centro da imagem – olho a olho - e em posições praticamente idênticas. Porém, mesmo iguados enquanto motivos na composição, sob a tutela da escravidão ainda persistem a injustiça e a arbitrariedade, já que visivelmente os negros são inferiores ao homem branco por uma questão jurídica.

Em outra cena, que representa um mercado de escravos, intitulada *Inspeção de negras recentemente desembarcadas da África* (fig. 10), o olhar de Harro-Harring nos revela um lugar lúgubre e deletério; o espaço do mercado de escravos é confuso, com colunas e arcos de diferentes alturas, um ambiente árido e claustrofóbico, que nos inspira uma sensação que parece traduzir aquilo que as próprias cativas parecem estar sentindo. No chão, no canto esquerdo inferior, podemos perceber a sombra do que parece ser um homem fora da cena, talvez a sombra de Harro-Harring – o que serviria, como no caso do uso de seu cão, como um atestado de verdade à imagem.

No centro dessa imagem três escravas africanas amarradas, vestidas com velhos trapos imundos e turbantes nas cabeças. Apesar de estarem em um estado lastimável, todas têm corpos robustos e se contorcem como podem na vã tentativa de se esquivar, sob um horror visível, dos toques frios e malévolos dos brancos, que ora apalpm seus seios de forma abusiva, ora as cutucam com a ponta do que parece ser um guarda-chuva. O terror das escravas contrasta com a frieza com que os compradores parecem negociar com o vendedor. Concordamos com Roberto Conduru, quando este descreve a forma como parece se dar o diálogo entre os brancos representados na cena:

---

8 Isso é reforçado pelos títulos de algumas das imagens, como por exemplo, a própria imagem em questão, a saber: “Brésilien s’Imaginant Avoir Rencontré son Esclave Fugitif” .

Na cena, um jovem branco parece estar apresentando as qualidades de uma de suas mercadorias, uma mulher negra, a uma mulher branca, que cutuca outra negra e parece fazer perguntas – “e essa?”, “não é melhor?”, “quanto custa?” –, enquanto outro homem, mais velho, permite-se apalpar outra negra posta à venda (Conduru, 2008, p.81).

Nessa imagem, identificamos a intenção de Harro-Harring de apresentar cada uma das figuras presentes na imagem 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 – e dos homens - contra a opressão causada pelo antigo regime, podemos deduzir que o objetivo é levar aquele que observasse as imagens a constatar a violência da escravidão e seu efeito desumanizante, não somente sobre o escravo, mas também sobre o senhor.

Aproximamo-nos, assim, das considerações do historiador da arte Albert Boime (Slenes, 1995-1996), quando afirma que as representações do negro no século XIX podem ser caracterizadas dentro de determinados “perímetros temáticos”. Assim, segundo ele, o artista (ou qualquer observador) do século XIX que retratasse o negro escravo para um público de origem européia, teria que se posicionar frente a basicamente três questões: primeiro, seria uma tomada de posição em relação à crueldade do sistema escravista e seu efeito desumanizante, tanto sobre o senhor quanto sobre o escravo; segundo, a questão da competência do negro e sua capacidade de integrar-se na sociedade dominante; e terceiro, o seu potencial para “subir” além de seu estado “selvagem” e alcançar o nível de esclarecimento “espiritual” do homem branco.

A partir dessa afirmação de Boime, já podemos constatar que Harro-Harring se aproxima de pelo menos um desses “perímetros temáticos”: o efeito desumanizante provocado pela escravidão nos homens brancos. Nota-se, por exemplo, a forma como Harro-Harring representa um dos compradores do mercado de escravo, o homem que aparenta ter uma idade avançada, com o chapéu na mão, à esquerda – talvez o marido e/ou pai das senhoras ao lado. Sua postura furtiva é de alguém que parece fazer algo que deve ser ocultado, pois se encolhe com o chapéu na mão e alisa eroticamente os ombros de uma das escravas enquanto parece perguntar ao vendedor: “e esta aqui, é boa?”

De certa forma, essa imagem pode ser considerada a síntese da representação da escravidão de Harro-Harring. A escravidão seria, sob o seu olhar, uma situação a ser superada, talvez no molde das transformações revolucionárias ocorridas na Europa. Podemos enquadrar suas concepções de escravidão e de abolição nos termos dos abolicionistas radicais que desejavam a emancipação imediata, seja por meio da luta armada ou por meio de leis.

O repúdio à escravidão, que impulsionava a crítica a essa mesma escravidão por parte de homens como Harro-Harring, se dava a partir do pressuposto de que a posse de escravos era incompatível com o espírito da verdadeira liberdade e igualdade entre os homens e, por isso mesmo, tornou-se terreno fértil para o crescimento do despotismo, devendo, desse modo, ser combatida.

### Considerações finais

Concordando com Ana Maria Belluzo, o Brasil existira primeiramente a partir do olhar do estrangeiro, constituindo assim a imagem de uma sociedade configurada por meio de intenções alienígenas. O Brasil de Harro-Harring não pode escapar a isso. A representação da sociedade carioca, negros escravos ou libertos e senhores, engendra a história a partir de determinado um ponto de vista.

É nesse sentido que emerge a importância de estudar o olhar de cada um dos viajantes de forma separada, pois o estudo dessa natureza nos leva a focalizar a espessa camada de valores presente no quadro referencial dos artistas, que definiam seus olhares e, conseqüentemente, suas representações do mundo.

Uma imagem, além de se constituir como um objeto é também um sujeito. A imagem é um sujeito porque ela transmite uma série de sinais, os quais devemos captar. Esses sinais têm uma história própria, tendo o historiador que tomar uma postura genealógica – ou arqueológica para usar as palavras de Lima (2007) – para trazer à superfície a camada na qual os sinais presentes na imagem de Harro-Harring se situam.

Ao conhecermos os motivos pelos quais Harro-Harring dispensou boa parte da sua vida em nome da ideia de Povo e Nação, por exemplo, é possível delinear as características que os negros ganham nas suas aquarelas, características que estavam em constante relação e interlocução com as ideias românticas e revolucionárias dos séculos XVIII e XIX. Podemos notar que a concepção de povo, liberdade e nação demarcam a própria percepção do artista em relação à construção das cenas que representariam as injustiças da escravidão. O negro parece exprimir muito dos valores das utopias de povo-nação, como a fraternidade, que é apreendida na imagem *Cena aos pés do morro de Santa Tereza* (fig. 11) e o desejo pela liberdade, não individual, mas de toda a comunidade, demonstrado pela senhora que compra a liberdade da filha de uma velha amiga.

Há, portanto, uma identificação reconhecida por Harro-Harring entre o caráter do homem negro e a postura que atenderia às necessidades e legitimaria as transformações que estavam ocorrendo na Europa. A relação entre a causa da abolição e da liberdade dos povos oprimidos na Europa não é uma novidade. Na imagem de Delacroix *O Massacre de Quíos* (fig. 6), o artista francês transpõe a discussão e o problema da escravidão dos negros nas colônias para dentro da própria Europa, ao mesmo tempo em que faz uma crítica ao imperialismo otomano e defende a soberania de um “povo” (Grigsby, 2010, p.281), esse que é entendido aqui nos mesmos moldes da concepção de “povo” dos românticos.

As correspondências entre aquilo que Harro-Harring sentia no Brasil e sua concepção de mundo absolutamente eurocêntrica corroboram os estudos culturais acerca da forma como se constituem as construções de sentido e representação no mundo, isto é, o fato de que as interpretações do mundo sempre partem de representações já atribuídas à realidade. Mas acreditamos ser imprescindível balizar que toda construção de uma realidade, por mais que esteja em relação com as representações já feitas anteriormente, sempre carrega algo de novo e irreduzível, que podemos situar na própria experiência pessoal do artista.

As aquarelas de Harro-Harring, nesse sentido, transpõem as relações escravistas no Brasil para os termos e o modelo das tensões políticas que atravessavam a Europa. Ao mesmo tempo “naturalizava” os valores, tais como as concepções de Homem, Nação e Povo, importantes instrumentos revolucionários do final do século XVIII para o

universo brasileiro. Em outras palavras, a paisagem e as relações humanas, que em suas imagens são carregadas de tristeza e melancolia, se apresentam enquanto o confronto entre o universo interior do artista – suas concepções políticas e filosóficas diante da desigualdade e brutalidade da escravidão – com o universo, seu referente exterior, que não poderia deixar de ser, também, melancólico.

### **BIBLIOGRAFIA:**

- ARGAN, G. C. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACZKO, B. “O Revolucionário” In: FURET, F. (org.). *O Homem Romântico*. Lisboa: Editorial Presença, 1998, pp. 225-262.
- BECKER, H. S. *Falando da Sociedade. Ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- 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.
- BERLIN, I. *Limites da Utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BOIME, A. *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1990.
- CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- 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.
- FRIEDRICH, C. D. Considerações acerca de uma coleção de pinturas de artistas em grande parte ainda vivos ou recentemente mortos (1830). In: *A Pintura*. Vol. 5: Da imitação à expressão. Org. Jacqueline Lichtenstein. São Paulo: Editora 34, ano, pp. 105-109.

- GRIGSBY, D. G. *Extremities. Painting Empire in Post-Revolutionary France*. California: 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. *Los Usos de las Imágenes. Estudios sobre La función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HARRO-HARRING, P. *Esboços Tropicais do Brasil*. Catálogo de Exposição. São Paulo: Espaço Higienópolis, 1996.
- 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.
- LISBOA, K. M. “Olhares estrangeiros sobre o Brasil no século XIX” In: MOTA, C.G. (org.). *Viagem Incompleta. A Experiência Brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000, pp. 265-300.
- MICHELI, M. de. *As vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- PASTOUREAU, M. *Azul. História de un color*. Madri: Paidós Contextos, 2010.
- PEVSNER, N. *Academias de Arte. Passado e Presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PRATT, M. L. *Os olhos do Império – relatos de viagem e transculturação*. São Paulo: EDUSC, 1999.
- SALIBA, E. T. *As Utopias Românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- SCHREINER, M. *Jules Michelet e o Romantismo Político na História*. 2001 Tese de Doutorado. Unicamp, 2001.
- 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.
- 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.

TALMON, J. L. *O Romantismo e Revolta – Europa 1815-1848*. Lisboa: Verbo, 1967.

## Anexo – Imagens



Fig. 1 – Harro-Harring, Paul, *A Negra Acusada de Roubo*, 1840, aquarela, I.M.S., Rio de Janeiro.

Fig. 2 – Friedrich, Caspar David, *Recife rochoso*, 1824, óleo sobre tela, 22 x 31 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

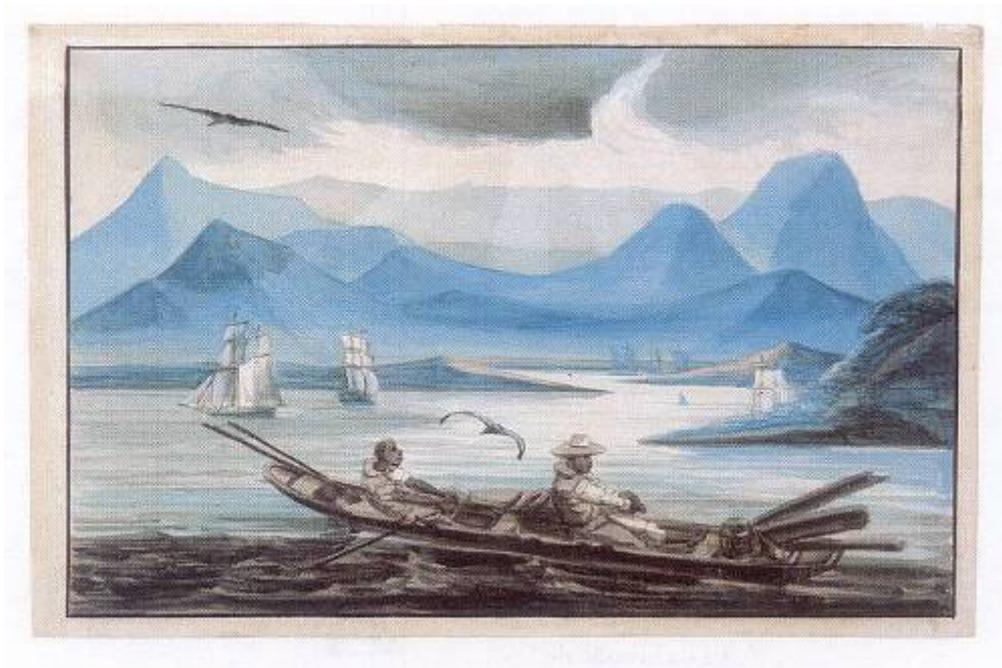


Fig. 3 – Harro-Harring, Paul, *Planalto de São João*, 1840, aquarela, I.M.S., Rio de Janeiro.



Fig. 4 – Harro-Harring, Paul, *Velho escravo sendo punido pela sua senhora por um mal entendido*, 1840, aquarela, I.M.S., Rio de Janeiro, Brasil.





Fig. 7 – Morland, George, *Comércio de negros*, 1794, Biblioteca Nacional, Sala de Gravura, Paris, França.



Fig. 8 – Hogarth, William, *A vida de um libertino – o hospício*, 1732-35, óleo sobre tela, 62,5 x 75 cm, Museu de Sir John Soane, Londres, Inglaterra.

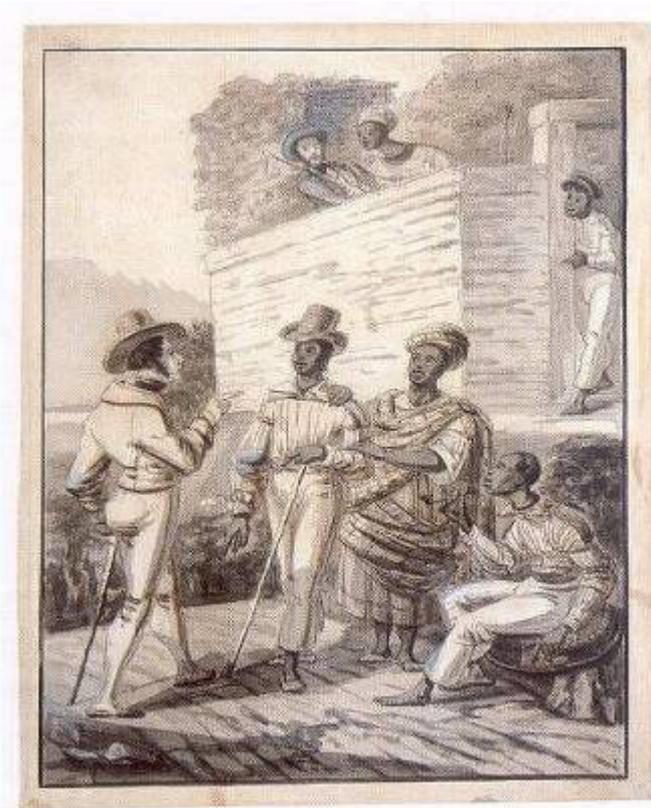


Fig. 9 – Harro-Harring, Paul, Brasileiro acreditando ter encontrado sua escrava fugitiva, 1840, aquarela, I.M.S., Rio de Janeiro, Brasil.



Fig. 10 – Harro-Harring, Paul, Inspeção de negras recentemente desembarcadas da África,

1840, aquarela, I.M.S., Rio de Janeiro, Brasil.



Fig. 11 – Harro-Harring, Paul, *Cena aos pés do morro de Santa Tereza*, 1840, aquarela, I.M.S., Rio de Janeiro, Brasil.