

SARA BADÍA



A obra de Rafael Castro y Ordóñez,
fotógrafo da Comissão Científica
do Pacífico (1863-1865)

Tradução: Vinícius Oliveira Godoy

RESUMO

O artigo analisa a obra de Rafael Castro y Ordóñez (Madrid, 1834-1865), fotógrafo da Comissão Científica do Pacífico, uma expedição organizada pelo governo espanhol que percorreu o continente americano entre 1863 e 1865. O objeto central deste estudo é a coleção de fotografias realizada no Brasil e a personalidade do autor; trata-se de uma obra pouco conhecida pela comunidade científica, particularmente fora da Espanha. O corpo das obras é observado tanto em seus aspectos técnicos e formais como também a partir da perspectiva da visão de caráter documental que oferece. Este legado iconográfico contribuiu de forma substancial para definir o Brasil para a sociedade de fala espanhola da época e na atualidade constitui um excepcional "assento da memória".

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia documental; expedição científica;
Rafael Castro y Ordóñez; artista viajante.

A OBRA DE RAFAEL CASTRO Y ORDÓÑEZ, FOTÓGRAFO DA COMISSÃO CIENTÍFICA DO PACÍFICO (1863-1865)

Para a biografia de Rafael Castro, ver as seguintes fontes documentais: ANÓNIMO. "Matrícula correspondiente al curso de 1848 á 1849". idem; "Lista individual de los discípulos de las clases de pintura"; idem. "Matrícula de los discípulos de la clase del 'antiguo y ropajes' en el año 1848 y 1849"; S. N. PIQUER. "Matrícula para el curso de 1848 a 1849"; Antonio María ESQUIVEL. "Lista de los discípulos de la clase de anatomía que han concluido el curso con asistencia y aplicación y han sido examinados de anatomía pictórica en el curso de 1849 a 1850"; idem. "Lista de los discípulos de la clase de anatomía"; Francisco José FABRE. "Estado de la cátedra de historia y teoría artísticas, mitología, costumbres &c. de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, del presente año de 1849-Lista de los discípulos matriculados en el curso de 1848 á 49 en la cátedra de historia y teoría de las artes, mitología, usos, costumbres y trages establecida en la Academia de las Nobles Artes de San Fernando á cargo de su profesor D. Francisco José Fabre"; Patricio RODRÍGUEZ. "Perspectiva: matrícula de los discípulos que se han presentado los días 19, 20, y 21 de octubre para el curso académico de 1848 y 49". In: Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando - RABBAASF, carpeta 55-1/5; ver también: Manuel OSSORIO Y BERNARD. Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX, Madrid: Giner, 1975, s. v. "Castro".

Poucos se recordam do jovem Rafael Castro y Ordóñez, que num dia de verão de 1862 embarcou como artista cientista e fotógrafo de uma expedição para as terras americanas. Entretanto, este empreendimento científico realizado por ordem do governo espanhol, a Comissão Científica do Pacífico, constitui uma "aventura fotográfica", na medida em que é uma das primeiras de seu gênero que incluiu a fotografia como forma de registro visual.

Tão amplo era o objetivo dessa campanha que suas imagens oferecem um reflexo de todas as facetas da vida americana, com suas paisagens naturais, urbanas e humanas. A fotografia, diferentemente do desenho, seu antecedente, mostrava um novo olhar, que pretendia ser mais veraz. Neste âmbito, Rafael Castro sobressai como um dos pioneiros da fotografia documental e como um "criador da identidade e da memória" dos países americanos que percorreu na qualidade de comissionado da expedição científica para o Pacífico, uma empresa na qual o Brasil ocupa um importante lugar.

A personalidade deste fotógrafo responde à categoria de artista-viajante, tanto por sua formação como pela maneira na qual levou a cabo o trabalho. Nascido em Madrid em 1834, realizou seus estudos na prestigiosa *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, cujos arquivos indicam que cursou disciplinas de Belas Artes e da especialidade de pintura, perspectiva, anatomia e desenho antigo e de vestimentas. Mais tarde, completou sua formação em Paris sob a tutela do pintor León Coignet (Paris, 1794-1880).¹ A viagem de estudos que realizara Rafael Castro à cidade francesa, que então compartilhava com Roma a capital do mundo da arte, o relaciona com um amplo grupo de artistas que, nas décadas centrais do século XIX, se interessaram por renovar a pintura espanhola através de modelos estrangeiros. O artista madrileno possuía uma distinguida formação acadêmica, participou nas exposições de Belas Artes da década de 1850 e também nas mais importantes tertúlias da cidade, as quais menciona em suas crônicas. Tudo isto aponta a uma origem burguesa e a certa proximidade aos círculos de poder da capital.

Quanto à sua personalidade artística, a atividade com a qual Rafael Castro mais parece haver se identificado foi a de desenhista. A este respeito, cabe ter presente também as conotações de caráter social dos diversos afazeres e, concretamente, o fato

de que os fotógrafos não gozavam do mesmo prestígio que outros artistas ou artesãos. Como desenhista, Rafael Castro realizou diversas imagens de caráter científico, assim como uma paisagem de sabor rural que mais tarde seria publicado em forma de gravura pela revista *El museo universal*.² Ainda que existam referências aos desenhos que realizava para os comissionados no curso da expedição, muitos destes desenhos se acham atualmente com paradeiro desconhecido ou sucumbiram ao passo do tempo. Entre os desenhos que chegaram até nós, cabe mencionar a reprodução de peças arqueológicas procedentes do *Museo de Historia Natural de Santiago de Chile* e da coleção de José Ferreiros, de Lima. As obras das quais se tem referência, permitem reconhecer nele um desenhista correto e, em sua obra pessoal, sensível ao gosto da época.

Durante a viagem, Rafael Castro assumiu também o trabalho extra-oficial de cronista da expedição. Em suas crônicas destaca a subjetividade e o excepcional interesse do comissionado pelas inquietudes da opinião pública americana³; seu trabalho jornalístico, no qual se acopla o ensaio escrito às imagens fotográficas e aos desenhos, resulta de sumo interesse e merece estudo detalhado.

Pouco mais se pode conjecturar sobre este personagem de obscura biografia. A maneira de carte de visite mencionamos um retrato, procedente da Coleção Castellano da *Biblioteca Nacional de Madrid* (BN), que mostra o jovem Rafael olhando para a câmera, ataviado com um vestido de mulher (fig. 1). Sua fixação à caricatura e suas crônicas ilustram, tal como essa imagem, seu peculiar sentido de humor que, com



maior ou menor acerto, sempre apresenta um agudo espírito crítico. Afirma em uma de suas crônicas:

"(...) não sei escrever com galanteio (...) mas, sim, tenho a consciência de dizer a verdade porque não me proponho a lisonjear ninguém (...)"⁴

Sua natureza indômita e seu trágico final fizeram de Rafael Castro um personagem maldito. Pouco meses depois de seu regresso a Espanha, e depois de reiteradas ameaças, Rafael Castro y Ordóñez tirou a própria vida com um tiro no coração dias antes do Natal de 1865⁵, quando tinha 31 anos. Sua morte

Fig. 1 - Anônima. Retrato de Rafael Castro y Ordóñez. ER513.95.8, Biblioteca Nacional, Madrid.

2

Rafael CASTRO Y ORDÓÑEZ. "Expedición científica del Pacífico: camino de la Palma, Quillota, dibujo remitido por el Señor Castro. En: *El museo universal*, 8, S. I., (1864): 268.

3

José Antonio GONZÁLEZ PIZARRO. "Artículos de CASTRO Y ORDÓÑEZ, Rafael en *El museo universal*". En: *Quipu* 6, I (1989): 112-113.

4

Rafael CASTRO Y ORDÓÑEZ, "Comisión Científica del Pacífico: Valparaíso, 1º de junio de 1863". Em: *El museo universal*, 7, 7 (1863): 237; idem. "Comisión Científica del Pacífico: Valparaíso, 30 de junio de 1863". Em: *ibidem*: 300.

5

Manuel OSSORIO Y BERNARD, op. cit., s. v. "Castro".

talvez esteja relacionada com a desanimadora situação laboral pela qual passou em Madrid, à espera que o governo espanhol resolvesse a liberação do dinheiro necessário para os trabalhos de revelar os negativos de suas fotografias tiradas durante a viagem.

O *corpus* de imagens que é analisado nesse texto se encontra em várias instituições espanholas e estrangeiras. Entre essas últimas, a *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro* possui um álbum original com 51 fotografias que a comissão ofereceu como obséquio a Dom Pedro II.⁶ No que se refere às instituições espanholas, deve-se mencionar principalmente três instituições madrilenas: a *Biblioteca General de Humanidades* (BGH) e o *Museo Nacional de Ciências Naturales* (MNCN), ambos pertencentes à rede de instituições do *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, "CSIC" e o *Museo Nacional de Antropología* (MNA), dependente do Ministério de Educação, Cultura e Esportes. O que se poderia denominar "Colección CSIC" consta de 530 exemplares, dos quais se deve destacar um grupo de 332 imagens ou "ícones" (as demais são, portanto, reproduções *vintage*).⁷ A coleção do MNA, que em sua totalidade foi doada por um dos expedicionários, alcança a cifra de 60 exemplares, e inclui algumas imagens únicas; existem, ademais, fotografias de caráter comercial que provavelmente foram incorporadas por via de aquisição e que passaram finalmente a formar parte do mesmo fundo. Por tanto, a coleção espanhola consta de 590 exemplares. O *Museo Nacional de Ciencias Naturales* guarda a coleção de negativos originais que chegaram até nossos dias, assim como algumas das caixas nas quais se conservaram e transportaram estes negativos sobre vidro. Madrid alberga também uma rica coleção documental relativa a esta expedição e ao trabalho de seu fotógrafo; os fundos mais importantes e os que são mais bem conhecidos pertencem à rede do CSIC.

A complexidade do processo técnico da fotografia merece atenção, na medida em que permite compreender a natureza das imagens e o mérito de seu autor. A preparação da emulsão e sua aplicação à placa de vidro que lhe servia de suporte deviam realizar-se momentos antes da exposição. Dado que a emulsão era sensível à luz, esta preparação e o posterior trabalho de revelação tinham que ser executados na total escuridão, pelo que era necessário deslocar-se com um laboratório fotográfico portátil. Alguns dos compostos químicos necessários para a elaboração da emulsão de colódio eram sumamente perigosos, em sua maioria tóxicos e combustíveis.

O positivo, pelo contrário, podia se feito posteriormente e em condições mais favoráveis. Neste caso, por exemplo, pode-se afirmar que as imagens que se conservam em Madrid foram positivadas no *Museo Nacional de Ciencias Naturales*, meses depois do regresso dos expedicionários para a capital espanhola. Rafael Castro é autor apenas de alguns destes exemplares em positivo, pois o trabalho recaiu fundamentalmente sobre os irmãos Sebastián e José María Mudarra. Seja qual for a autoria do positivo, esta tarefa não é significativa no processo em seu conjunto. Requeria-se papel de grande pureza e qualidade, que se emulsionava com a albumina extraída de claras de ovo e que costuma

6

Airton SELIGMAN, "Epopéia tropical: A saga dos espanhóis que cruzaram o Brasil há 140 anos e as fotos, agora descobertas". Em: *Veja* 25, 32 (1999): 62-63.

7

Agnes PONSETI, Carmela PÉREZ-MONTES e Juana MOLINA, "Una experiencia de comunicación científica en el CSIC a través de internet". Em: Araceli SÁNCHEZ GARRIDO e Ana VERDE CASANOVA (eds.). *Historia de un olvido: La expedición científica del Pacífico (1862-1865)*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003: 73, e Sara BADÍA, Carmela PÉREZ-MONTES y Leoncio LÓPEZ-OCÓN, "Una galería iconográfica". Em: Leoncio LÓPEZ-OCÓN y Carmela PÉREZ-MONTES (eds.). *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): Tras la senda de un explorador*. Madrid: CSIC, 2000: 123.

ser comercializada. Ao tratar-se de impressões por contato, os negativos eram colocados em prensas sobre papéis previamente sensibilizados, resultando excepcionais as técnicas de intervenção sobre o negativo ou a cópia, daí a escassa importância dessa fase do processo de um ponto de vista criativo. Expostos ao ar livre, a ação dos raios de Sol marcava os papéis fotossensíveis. Esses papéis, denominados "de enegrecimento direto", permitiam o controle da exposição à simples vista, pois não necessitavam revelação química. As cópias eram posteriormente fixadas e quase sempre submetidas a um banho de ouro. Esta virada não só aumentava a estabilidade dos sais de prata, prolongando assim a vida da fotografia, mas também dotava a imagem de um agradável tom cálido, similar ao das sangüíneas. As albuminas eram muito apreciadas em sua época e, ainda hoje, sua definição e amplitude tonal não foram superadas. Tudo isso nos define, portanto, uma técnica tão complexa como arriscada, mais ainda nesse trabalho expedicionário, que exigia traslados quase impossíveis, o que limitaria enormemente a ação do fotógrafo.

As imagens refletem o interesse de Rafael Castro e, indiretamente, do presidente da comissão, Patricio María Paz y Membiela, pela paisagem humana, urbana e natural dos países visitados. Com efeito, o trabalho do artista cientista era, de acordo com o artigo 15 do *Regimento para o regime da comissão de professores de ciências naturais agregada à expedição marítima do Pacífico*, a de "(...) plasmar tudo aquilo que designara o presidente da Comissão, dando preferência aos objetos a conservar que fossem suscetíveis de perder seu colorido ou deformar-se, assim como vistas de montanhas, cortes de terreno e aspecto da vegetação, entre outros".⁸ No entanto, as instruções originais que foram facilitadas pelo Ministério de Marina ao chefe da Esquadra do Pacífico, Luis Hernández Pinzón, parecem mais na linha da obra de Rafael Castro, posto que, além da verificação de dados historiográficos e meteorológicos, lhes encarregavam de "descrições de usos e costumes dos países que fossem visitados, com notícias históricas e estatísticas (...)". Assim, neste fundo existem retratos de burgueses, mas também "tipos" de indígenas ou pessoas de origem africana. Pode-se reconhecer personalidades e também observar o rosto de personagens anônimos. Alguns desses indivíduos aparecem ataviados em suas melhores galas, sob a fórmula do retrato burguês da época e para a divulgação da "persona pública"; outras vezes se trata de nus de um "tipo" humano, em vista frontal e de perfil, para uso científico. As cidades se mostram através de seus grandes edifícios emblemáticos, mas também de seus bairros marginais. As redes ferroviárias da modernidade se alternam com o passado colonial dos grandes palácios. As imagens dos jardins públicos se conservam junto aos dos magníficos espécimes botânicos, ou inclusive de pequenos rosais domésticos.

O amplo horizonte temático contribui para fazer desse conjunto de fotografias um importante "assento da memória". Traduzidas em gravuras ou expostas em sua forma original, permitiram e permitem conhecer como eram os lugares e as gentes da América

8

O regulamento encontra-se publicado em Miguel Ángel PUIG-SAMPER. *Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo*. Madrid: CSIC, 1988: 439-443.



Fig. 2 - Rafael Castro y Ordóñez. Vista de la estatua ecuestre de Dom Pedro I. BG000/116/336. Biblioteca General de Humanidades, CSIC, Madrid.

no século XIX. Na Espanha, e sob a aura da veracidade fotográfica, foram consideradas autênticos documentos da realidade americana, e contribuíram para formar uma imagem coletiva dos países visitados, mais ainda tendo em conta a escassa circulação de registros iconográficos na época. Ainda hoje, este grande *corpus* é realmente único em seu gênero, dada sua amplitude temática e geográfica, e permite forjar uma idéia visual dos jovens estados americanos. Ademais, as obras de Rafael Castro se contam, em algumas ocasiões, entre os mais antigos testemunhos que se conservaram; tal é o caso das sequóias de Calaveras County, na Califórnia, anteriormente visitadas por daguerreotipistas, mas cujos registros fotográficos mais antigos são justamente aqueles tomados pelo comissionado.⁹ Assim, pois, estas imagens não só tiveram um enorme valor em sua época, mas também conservam sua atualidade.

Existem 98 imagens tomadas no Brasil, o que converte este país em um dos mais bem representados dentro da coleção da Comissão Científica do Pacífico, junto com o Chile, que conta com 73. O grupo mais numeroso é o das paisagens urbanas, fundamentalmente das cidades visitadas por Rafael Castro, a saber, Salvador e, sobretudo, Rio de Janeiro; mas há também algumas de outras povoações, como Olinda. É possível que algumas dessas fotografias tenham sido perdidas com o passar do tempo. Neste sentido, cabe mencionar o comentário de Rafael Castro em suas crônicas, aonde faz referência que somente na Bahia tirou 60 fotografias.¹⁰ Entre as que se conservaram, entretanto, o número das que podem ser identificadas com essa população é inferior.

As paisagens urbanas englobam o registro de edifícios emblemáticos ou institucionais e de monumentos. Desses, merece especial atenção um grupo de quatro

⁹ Peter E. PALMQUIST. "Don Rafael's Tree". Em: *History of Photography* 6, 1 (1982): 15-19.

¹⁰ Rafael CASTRO Y ORDÓÑEZ. "II. Río Grande-América del Sur". Em: *El museo universal* 7, 7 (1863): 52.

belas imagens dedicadas à estátua equestre de Dom Pedro I declarando a independência (Praça Tiradentes, ver fig. 2), assim como também as vistas do Museu de Ciências Naturais e da Biblioteca no Rio de Janeiro e as do Teatro de Salvador, na Bahia. A importância dos emblemas das cidades é enorme para a mentalidade do século XIX, pois neles se reflete a história dos povos e seu caráter.

A série de imagens da estátua de D. Pedro I (1822-1831) parte de um ponto de vista distanciado e vai se aproximando com a intenção de plasmar-la desde distintos ângulos, aplicando uma das técnicas que se observam no trabalho de Rafael Castro e que será evidente, posteriormente, no conjunto de fotografias da cidade chilena de Valparaíso. Desenvolve um procedimento de trabalho analítico que só poderia levar a cabo em alguns lugares, devido à escassez de tempo com que contaram os expedicionários para executar seu trabalho.

Através das fotografias é mostrada a imagem de um povo livre, avançado, democrata e instruído.¹¹ As representações da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, próxima a um solar no que se distinguem, em primeiro plano, alguns elementos construtivos – possivelmente aquedutos –, sugere uma ideia de progresso, pois não somente nos encontramos frente a um monumento à ciência, mas também de crescimento de uma cidade moderna. A inclusão desses elementos ilustra, além disso, a diferença entre a gramática da visão artística e o novo olhar da fotografia. Isto é ainda mais destacado no caso de Castro, pintor de formação e membro de uma geração romântica, como põem em evidência seus quadros. Com efeito, as referências a sua obra pictórica, suas apaixonadas crônicas jornalísticas e seu olhar fotográfico mais bem "temperado" e analítico ilustram a dualidade que vivia esse personagem, membro de uma "geração dobradiça", pintor e ao mesmo tempo artista-cientista. Desse modo, a paisagem da cidade põe em evidência os elementos emblemáticos da sociedade, que hoje nos permitem compreender a visão que se pretendia do país, entre o respeito e a admiração.

As obras públicas jogam também um importante papel na mentalidade do século XIX, e servem como indicadores do nível de progresso e civilização dos povos. Isso explica porque na Espanha - como em outros países - o Estado ordenou a realização de fotografias de pontes, ferrovias e, muito especialmente, os Arcos da Lapa. Em particular, a completa série dedicada às instalações portuárias, com seus canhões e postos de vigilância, parece responder às preocupações de caráter estratégico, possivelmente relacionadas com uma intenção de observação deste e de outros lugares, como prevenção a eventuais enfrentamentos bélicos. Com efeito, a câmera fotográfica se converteu rapidamente em um instrumento de grande valor militar.¹²

Também o aqueduto do Rio de Janeiro está descrito com enorme precisão, desde suas fontes, em plena natureza, até seu corpo central, no meio da cidade. Uma vez mais, o olhar de Rafael Castro é analítico. No mesmo sentido são interessantes as imagens da ferrovia, posto que parecem expressar, mais que nenhum outro motivo, o progresso do

¹¹ Do Imperador Dom Pedro II dirá em suas crônicas, junto de sua entrevista em 20 de novembro de 1863: ficamos "encantados de sua rara amabilidade e apreciando sua grande instrução e vastos conhecimentos em todos os ramos que se tocaram (...).

¹² James R. RYAN. *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*. Londres: Reaktion Books Ltd., 1997: 78.

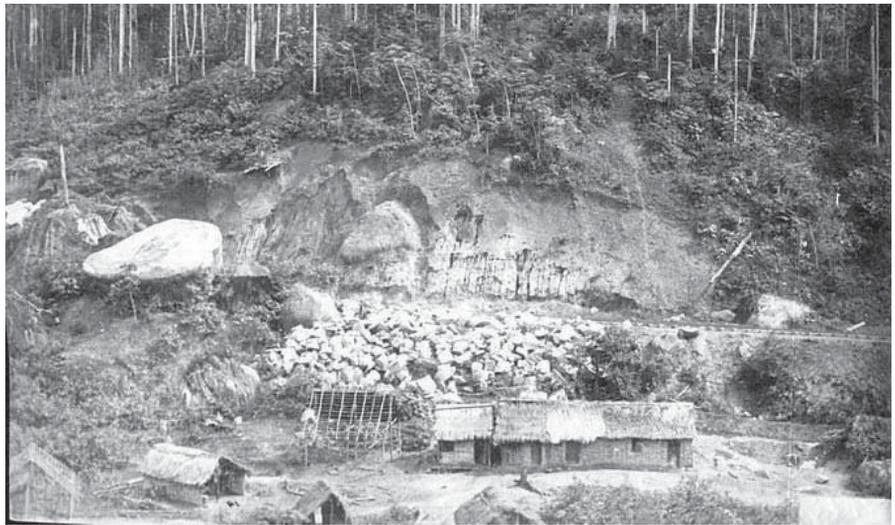


Fig. 3 - Rafael Castro y Ordóñez. Vista de la estatua ecuestre de Dom Pedro I. BG000/116/336. Biblioteca General de Humanidades, CSIC, Madrid.

país. E, o que é mais notável ainda, destacam o enorme mérito dessa empresa do governo brasileiro em sua luta contra a exuberante natureza. Do mesmo modo, a imagem do traçado e das obras da via férrea para Olinda (fig. 3) é eloqüente, colocando em um lugar central o corte sobre o terreno selvagem realizado para abrir passo ao "caminho de ferro". Também esse conjunto de imagens apóia, por tanto, uma visão muito positiva do Império Brasileiro, no qual são visíveis os signos de luta contra a natureza exuberante, a exploração dos meios naturais e o progresso tecnológico.

A paisagem urbana, entretanto, não se limita a esses elementos emblemáticos e às obras públicas da cidade. Inclui lindíssimas imagens de pássaros dos centros urbanos e perspectivas ao pé das ruas. O fotógrafo costuma contemplar a cidade desde o mar (assim como olha o mar desde a terra), o observa como se estende, algumas vezes serpenteante ao largo de ruas anônimas, outras por elegantes avenidas e ruas comerciais. É o olhar do *flâneur*, que se distrai olhando aqui e ali, e o aspecto de algumas vistas, nas quais não se percebe facilmente nenhum objetivo, reflete experiências pessoais, o prazer pela descoberta através de um passeio sem rumo. Ocasionalmente, para nossos olhos modernos, as tomadas parecem ganhar um sabor estético singular. Nesse sentido, resulta bastante evidente que Rafael Castro estava familiarizado com as tendências artísticas da época, por exemplo, com o Realismo, que deve ter conhecido durante sua estada como pensionista de sua majestade em Paris.

Nas visões da paisagem rural, registra subidas íngremes, que conduzem a grandes mansões de aspecto pitoresco e magnífico, sempre chamando a atenção sobre a harmonia existente entre esses casarões e o meio natural, tão magnífico aos olhos dos

espanhóis. O fotógrafo da comissão qualificou a cidade brasileira como "belíssima" e descreveu Salvador com encantadora ingenuidade, como um "anfiteatro de verdor, salpicado de brancas casinhas, assentadas nos cerrinhos, como outros tantos espectadores que esperam o princípio da festa, mirando com os olhos de suas inumeráveis janelas".

Mas talvez o mais notável neste conjunto iconográfico seja a admiração tão humana, mas também tão romântica, de uma natureza luxuriante, que surpreende ao viajante por ser tão distante da paisagem espanhola. Com efeito, a natureza está presente em quase todas as imagens tomadas por Rafael Castro durante sua estada no Brasil, aparecendo como protagonista absoluta em muitas delas. Em uma de suas cartas a *El museo universal* comenta que ali havia "plantas e flores riquíssimas, mariposas tão abundantes e belas como não as vira nunca tanto poeta que abusou de suas belas cores em suas poesias; bosque virgem com árvores imensas cheias de parasitas, e tão infinita erva e musgos que não se pode enumerar; répteis infinitos (...) coleópteros abundantíssimos e até moluscos (...)".¹³

O mesmo regozijo põe em evidência as impressões de Fernando Amor, companheiro de expedição de Rafael Castro; assim, por exemplo, sua subida ao Corcovado é toda uma experiência romântica que resume o sentimento dos espanhóis com relação à natureza do Brasil:

"(...) começa a apontar a aurora (...) e os insetos numeroso (...) começaram a ocultar-se (...) não pude vencer em nenhum tempo o profundo êxtase de admiração e doce melancolia (...) ainda se vêem (...) árvores seculares cujas gigantescas copas se perdem nas nuvens; troncos carcomidos e cobertos de vistosas e caprichosas plantas parasitas (...) bromélias magníficas (...) orquídeas (...) ali está tudo mesclado, tudo confundido (...). Só posso dizer que não vi não creio poder ver [outro espetáculo da natureza] que se lhe pareça".¹⁴

Poder-se-ia dividir este abundante grupo de fotografias da natureza em dois tipos: um que as observa em sua forma selvagem e outro, "domesticado". Entre esses dois tipos deverá ser distinto, por sua vez, as visões gerais da vegetação ou da paisagem e o registro de espécimes em grupo ou isolados, apreendidos em muitas ocasiões com a presença de figuras humanas como um indicativo de escala. A natureza domesticada se apresenta através de tomadas de jardins e passeios, entre os quais chamam a atenção, por sua abundância, as do belíssimo Jardim Botânico do Rio de Janeiro, assim como as de um passeio público em Salvador. De soslaio, retratam-se assim cenários da vida das sociedades civis americanas, o que constitui, de fato, um tipo de imagens que irá aparecendo em todos os países da trajetória. O viajante observa também uma série de zonas em processo de plantação, que sugerem o crescimento sustentado dos jardins e a

¹³ Rafael CASTRO Y ORDÓÑEZ. "II. Rio Grande-América del Sur". Em: *El museo universal*, 7, 7 (1863): 52-54.

¹⁴ Fernando AMOR Y MAYOR. "Carta a un amigo". Em: Rafael CASTRO Y ORDÓÑEZ. *El museo universal*, 7, 7 (1863): 70.

consolidação de passeios públicos, mas, sobretudo, é constante a presença de magníficas árvores. Destaca, entretanto, o interesse por alguns elementos comuns com os jardins europeus: balaústres, pirâmides, quiosques e estátuas de linguagem clássica, elementos que nos recordam, em todo o momento, a presença do homem ocidental. O Jardim Botânico do Rio de Janeiro é compreendido, antes de tudo, como expressão do triunfo do homem sobre a natureza. Cabe, nesse sentido, recordar aqui que esta obra de Dom João foi concebida a princípios do século XIX como um jardim de aclimação de espécies exóticas. Este empenho representa um importante objetivo científico da época; a tentativa de aclimatar espécies vegetais e animais de um e outro lado do Atlântico constituía uma das razões de ser das expedições. Era com essa intenção que a Comissão espanhola também enviava espécimes a Madrid: para que passassem a formar parte do jardim botânico e do zoológico. De fato, um dos principais artífices do projeto, Mariano de La Paz Graells - que, além disso, havia participado da realização do primeiro daguerreótipo tirado em Madrid¹⁵ -, se encontrava estreitamente vinculado a um importante projeto desse tipo, possivelmente inspirado no da *Société Impériale Zoologique d'Acclimation*.¹⁶

Aos olhos dos comissionados espanhóis, o Brasil se apresenta também como um gigantesco laboratório de aclimação para quase todas as raças humanas. Com efeito, outro dos interesses fundamentais do fotógrafo parece haver sido a observação dos distintos tipos humanos, que descreverá geralmente através da já clássica linguagem dos tipos populares, ainda existe também um notável retrato científico, de frente e de

perfil, da criança indígena Dionísia Patajós (ver fig. 4). A criança, única sobrevivente de uma guerra tribal, foi reconhecida pelo antropólogo da expedição e retratada, segundo os cânones científicos, seguindo o mesmo procedimento aplicado a um crânio, que também forma parte do *corpus* iconográfico. Idêntico interesse se adverte em alguns engenhosos retratos coletivos de tipos da população negra na cidade de Salvador. Mas, em geral, todos esses registros respondem a uma iconografia clássica, em variadas atitudes, isolados



Fig. 4 - Rafael Castro y Ordóñez. Retrato de perfil de la niña Dionisia Patajos. BG000/103/064-065. Biblioteca General de Humanidades, CSIC, Madrid.

15

Marie-Loup SOUGEZ. Historia de la fotografía. Madrid: Editorial Cátedra, S. A., 1994: 221-224.

16

Leoncio LÓPEZ-OCÓN y Sara BADÍA, "Overcoming Obstacles: The Triple Mobilization of the Comisión Científica del Pacífico". Em: Science in Context 16, 4 (2003): 505-534.

ou juntos aos instrumentos próprios de seus ofícios. Em geral, são retratos de estúdio - o que vem a ser o mais comum nessa época -, uma fórmula que permite sintetizar ao máximo as características do tipo humano em questão; mas, por outra parte, se conserva também a imagem de um carreteiro ao ar livre. Não falta tampouco o retrato de estúdio de um nutrido grupo de mulheres burguesas com seus filhinhos - pessoas cujas identidades caíram no esquecimento -, que dão testemunho de que a classe burguesa também foi incorporada neste *corpus* fotográfico, ainda que, em princípio, seu registro não fosse concebido com um "tipo".

Particular interesse oferece um grupo de imagens de índios que chegaram a nós em péssimas condições de conservação ou, talvez, defeituosas. Também esses impactaram ao fotógrafo que, com pouca sorte, os fotografou, seminus e nas proximidades de suas moradias, possivelmente com o corpo pintado, mas que descreveu com acerto em suas crônicas, apoiando-se na bibliografia existente na época. A indústria desses índios aparece, do mesmo modo, nos desenhos que executou para suas crônicas, mencionando também de maneira acidental que ele mesmo havia adquirido alguns objetos realizados pelos indígenas como recordação de sua viagem. Em seus escritos comentou: "Nenhum país do mundo reúne como o Brasil tão numerosas mesclas de homens e de raças".¹⁷

Estas paisagens urbanas, naturais e humanas do Brasil foram resumidas para a sociedade espanhola na exposição que teve lugar em 1866 no Jardim Botânico de Madrid, mas, o que é mais importante, circularam amplamente através das páginas da revista *El museo universal*. Crônicas aparte, algumas das fotografias e alguns dos desenhos realizados por Rafael Castro foram traduzidos em gravuras e dados a conhecer por esta publicação periódica, lida em ambos os lados do Oceano. A gravura era o principal procedimento disponível na época para uma ampla difusão de imagens, sejam fotografias ou desenhos. A reprodução dos desenhos é escassa; neles aparecem representados os magníficos cocares de penas e os crânios reduzidos, tão conhecidos em todo o mundo. Um cocar talvez pudesse identificar-se com aquele ainda hoje conservado no *Museo de América*, de Madrid, que é atribuído à Cultura Mundurukú, do Estado do Pará. Assim mesmo, aparecem reproduzidas duas peças em madeira de delicadíssima fatura, identificadas erroneamente pela revista como artesanato indígena, e que se conservam atualmente no mesmo museu madrileno sob a etiqueta de "miscelânea afro-americana".¹⁸

As gravuras realizadas a partir de fotografias somam um total de dez imagens. Entre essas, se conta uma representação das cadeiras nas quais os expedicionários foram transportados, em Salvador, desde o porto até a cidade alta. A fotografia correspondente não se conservou. Nesta imagem aparecem esboçados os portadores, mas com mais atenção são representados tipos humanos e a população negra em uma gravura na qual aparece uma mulher com uma criança nas costas e um menino que, a julgar por seus utensílios, parece vender água. Também foram gravadas as fotografias de uma graciosa vendedora de quinquilharias, junto a sua caixa de artigos de Paris e de um

17

Rafael CASTRO Y ORDÓÑEZ. "La expedición (sic) científica del Pacífico: Islas Malvinas o Falkland, 7 de abril de 1863". Em: *El museo universal*, 7, 7 (1863): 214.

18

Araceli SÁNCHEZ GARRIDO y Ana VERDE CASANOVA., op. cit.: 214 y 192.

vendedor de água negro com seu recipiente de água sobre o ombro. Existe uma fotografia que se fez uma gravura a qual ilustra a entrada à avenida das palmeiras reais, no Jardim Botânico, pela qual passeia um casal de burgueses que servem tanto para amenizar a imagem, segundo o gosto da época, como para proporcionar uma idéia de escala desses assombrosos gigantes vegetais. Similares casais de passantes aparecem como figurinhas de decoração em uma vista do passeio público de Salvador. A natureza está representada também em uma vista do caminho ao Corcovado, que tanto impressionou aos expedicionários espanhóis. Fecha-se este pequeno grupo de reproduções com um primeiro plano da estátua equestre de Dom Pedro. Assim, a imagem do Brasil que a expedição quis fomentar parece haver sido a de um Império cuja exuberante natureza havia sido domesticada, perfeitamente adaptada à vida pública das populações de origem européia; uma terra, em fim, na qual viviam diversos povos, bancos, negros e índios, vale dizer, um magnífico laboratório de aclimação.

A comparação com outros acervos coetâneos provoca uma reflexão imediata: as imagens de Rafael Castro são inusitadamente modernas e profundamente fotográficas, carecem de tudo o que não resulte essencial, são fundamentalmente documentais. À diferença de outros fotógrafos da época, prescinde de muitas das fórmulas do Romantismo, o que se denominou "estética do sublime". Uma comparação com John Thomson, nascido em Edimburgo três anos depois que o comissionado, e ativo na Ásia entre 1866 e 1874, permite falar de um estilo muito distinto. Apesar da profunda impressão que estas paisagens brasileiras causaram nos expedicionários espanhóis, Rafael Castro evita formulas românticas, como a do homem em forma de figura anônima diminuta frente à magnificência da natureza, uma linguagem que, pelo contrário, aparece amplamente utilizada por Thomson na China, uma país que se propõe desvelar, desmitificar.

Ainda que Rafael Castro tenha sido instruído pelo fotógrafo britânico estabelecido na Espanha Charles Clifford¹⁹, sobretudo no que se relaciona aos últimos avanços tecnológicos dos instrumentos trazidos de Londres e no registro de vistas, suas imagens tampouco mostram similitude com as do inglês, que é mais poético em seu estilo; nesse contexto deve-se recordar que - segundo indicam algumas cartas²⁰ - Rafael Castro já havia demonstrado possuir sólidos conhecimentos de fotografia antes de seu encontro com esse experiente profissional.

A assombrosa capacidade de adaptação desse pintor romântico ao mundo da fotografia e das expedições científicas e sua extraordinária habilidade para a criação de "documentos" não podem ser explicadas satisfatoriamente em função de seu conhecimento do Realismo. A comparação com o trabalho de outros fotógrafos documentais, como por exemplo, William Henry Fox Talbot e dos que posteriormente integraram a *Commission des Monuments Historiques*, sugere uma relação da obra de Rafael Castro com a mais pura tradição da fotografia como documento. No contexto das terras americanas quicá se possa encontrar certa semelhança entre seu trabalho e o

19

Carta de Charles CLIFFORD a personagem sem identificação, 28 de julho de 1862, Archivo General de la Administración Pública (AGA), legajo 6515; Patricio Maria PAZ Y MEMBIELA. Carta a a personagem sem identificação, 10 de agosto de 1862, AGA, legajo 6515.

20

Carta de Rafael FERNÁNDEZ DE MORATÍN a Pedro Sabau, 15 de junho de 1862, AGA, legajo 6515.

de Désire Charnay, realizado no México. Em qualquer caso, nos encontramos ante um exemplo da fotografia documental que nesse momento parecia a mais apta para uma circulação no âmbito da iconografia científica.

Apesar da idéia generalizada de que a fotografia é um "espelho da realidade", que tão arraigada esteve durante a época que nos ocupa, não deve esquecer-se que detrás da máquina fotográfica se encontra um indivíduo, o fotógrafo, que eleger seu objetivo e aponta sua máquina. No caso da Comissão Científica do Pacífico isto é ainda mais certo e relevante, pois detrás da máquina fotográfica não somente se encontrava Rafael Castro, mas sim um governo com um propósito bem definido. Em pleno auge do pan-hispanismo, a Comissão devia servir como "testemunho de que na Espanha se cultivam as ciências e as artes com grande consideração", o que permitia apresentar ante os estados americanos uma imagem positiva do país como "nação grande, rica e civilizada".²¹ A presença da Esquadra do Pacífico, composta por duas fragatas e uma goleta, aportava por sua parte uma imagem de poder. Essa dupla missão científico-militar constitui a expressão de uma política de prestígio que pretendia a aproximação às jovens repúblicas americanas. A Espanha perseguia a formação de uma confederação através da qual pudesse fazer frente ao crescente protagonismo de outras nações, particularmente dos Estados Unidos da América.

As imagens fotográficas de Rafael Castro são, portanto, documentos nos quais é possível contemplar um sistema de valores, não apenas do fotógrafo, mas da sociedade a qual ele pertence.



SARA BADÍA (Madrid, 1968) cursou estudos de fotografia e História da Arte na Universidad Autónoma de Madrid. Interessa-se pela arte chinesa, estudando dois anos na Universidade do Povo, em Pequim. Em seu regresso, colaborou na catalogação da coleção fotográfica de Rafael Castro, a qual dedica atualmente sua tese. Recebeu uma bolsa Fulbright, o que lhe permitiu especializar-se em História da Fotografia na Universidade do Arizona. Trabalhou em instituições como o Center for Creative Photography ou o Consejo Superior de Investigaciones Científicas e publica sobre temas relacionados com a fotografia e a arte chinesa. Na atualidade, completa seus estudos, que compagina com sua atividade laboral.

21

ANÓNIMO, "La Expedición Científica del Pacífico, I". Em: El museo universal, 7, 7 (1863): 5.1.