

O SUBLIME ECOLÓGICO: A AMAZÔNIA COMO PAISAGEM MODERNA

Vera Beatriz Siqueira¹ e João Cícero Bezerra²

THE ECOLOGICAL SUBLIME: THE AMAZON AS A MODERN LANDSCAPE

LO SUBLIME ECOLÓGICO: EL AMAZONAS COMO PAISAJE MODERNO

1 Vera Beatriz Siqueira é historiadora da arte, professora titular do Instituto de Artes da UERJ e autora de vários livros e artigos, com especial ênfase na história da arte moderna no Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1894603811935769>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7306-4772>.

2 João Cícero Bezerra é pós-doutorando do PPG em História da Arte da UERJ, com bolsa FAPERJ Pós-doutorado nota 10, desenvolvendo pesquisa sobre a pintura paisagista no Brasil, com destaque para as obras de Vinet, Castagneto e Parreiras. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5698057205046375>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7930-2199>.

RESUMO

Este artigo propõe analisar diferentes versões do sublime produzidas pela arte a partir do contato com a floresta amazônica, entre os séculos XIX e XX. A hipótese central é que, em todas elas, o pensamento ecológico se concilia com uma perspectiva marcadamente romântica. Isso deriva especialmente dos registros de viagens oitocentistas, nos quais a dimensão estética desempenha papel destacado na construção de um discurso ambiental, combinando a visão romântica da natureza como uma totalidade orgânica com as razões práticas e políticas que fundamentam a futura ciência da ecologia. Partindo de uma consideração geral sobre a configuração da Amazônia como fonte dessa experiência simultaneamente estética e ecológica, apresenta os seguintes estudos de casos: uma comparação entre os relatos dos viajantes Francis de Castelnau e Paul Marcoy à Amazônia no final do século XIX e as ilustrações feitas por Oswaldo Goeldi para o livro *Cobra Norato*, de Raul Bopp, em 1937. Tais estudos evidenciam como as viagens, relatos e imagens construíram, simbolicamente, a natureza amazônica como lócus de experiências sensíveis modernas e, especialmente, do sublime ecológico.

Palavras-chave: Amazônia; Francis de Laporte de Castelnau; Paul Marcoy
Cobra Norato; Oswaldo Goeldi

ABSTRACT

This article proposes analyzing different versions of the sublime produced by art in response to contact with the Amazon rainforest between the 19th and 20th centuries. The central hypothesis is that, in all of them, ecological thought is reconciled with a markedly romantic perspective. This derives mainly from the 19th-century travelogues, in which the aesthetic dimension plays a prominent role in the construction of an environmental discourse. It combines the vision of nature as an organic totality, essentially romanticist, with the practical and political reasons that underlie the future science of ecology. Starting from a general consideration of the configuration of the Amazon as a source of this simultaneously aesthetic and ecological experience, it presents the following case studies: a comparison between the accounts of travelers Francis de Castelnau and Paul Marcoy to the Amazon at the end of the 19th century and the illustrations made by Oswaldo Goeldi for the book *Cobra Norato*, by Raul Bopp, in 1937. These studies show how travel, accounts, and images have symbolically constructed Amazonian nature as a locus of modern sensory experiences, especially of the ecological sublime.

Keywords: Amazon; Francis de Laporte de Castelnau; Paul Marcoy; Cobra Norato; Oswaldo Goeldi

RESUMEN

Este artículo propone analizar diferentes versiones de lo sublime que el arte generó a partir del contacto con la selva amazónica entre los siglos XIX y XX. La hipótesis central es que, en todas ellas, el pensamiento ecológico se reconcilia con una perspectiva marcadamente romántica. Esto se deriva especialmente de los relatos de viajes de lo siglo XIX, en los que la dimensión estética desempeña un papel destacado en la construcción de un discurso ambiental, combinando la visión de la naturaleza como una totalidad orgánica, esencialmente romántica, con las razones prácticas y políticas que subyacen a la futura ciencia de la ecología. Partiendo de una consideración general de la configuración de la Amazonía como fuente de esta experiencia simultáneamente estética y ecológica, se presentan los siguientes estudios de caso: una comparación entre los relatos de los viajeros Francis de Castelnau y Paul Marcoy a la Amazonía a finales del siglo XIX y las ilustraciones realizadas por Oswaldo Goeldi para el libro *Cobra Norato*, de Raul Bopp, en 1937. Estos casos sirven para mostrar cómo los viajes, los relatos y las imágenes han construido, simbólicamente, la naturaleza amazónica como lugar de experiencias sensoriales modernas y, especialmente, de lo sublime ecológico.

Palabras clave: Amazonía; Francis de Laporte de Castelnau; Paul Marcoy; Cobra Norato; Oswaldo Goeldi

A Amazônia foi objeto de interesse dos europeus desde os primeiros tempos da colonização. No início do século XVII, o território sob domínio da chamada “França Equinocial” se estendia do litoral do Maranhão (onde fundaram a cidade de São Luís) até o norte do atual estado do Tocantins, dominando boa parte do leste do Pará e do Amapá. Além dos franceses, corsários ingleses e holandeses se aventuraram pelo rio Amazonas e seus afluentes, estabelecendo feitorias para contrabandear as “drogas do sertão”. Vista como uma ameaça direta à exploração de ouro no Peru, a incursão de estrangeiros nessa região facilitou a sua ocupação pelos portugueses. Durante o período da União Ibérica (1580-1640), a unidade política entre Portugal e Espanha permitiu aos colonizadores lusos explorar a Amazônia e expandir sua presença a oeste, nas terras hispânicas.

A partir de então, vemos na história brasileira uma série de iniciativas de conquista, colonização e exploração da Amazônia: das missões jesuítas a partir do século XVII ao projeto de construção da rodovia Transamazônica (iniciado em 1967, durante a ditadura militar), passando pelas viagens exploratórias dos oitocentos (apoiadas pelo governo imperial), pela expedição da Comissão Rondon (1906), pelos empreendimentos de Henry Ford (1928) ou pela “Marcha para o Oeste” lançada pelo governo de Getúlio Vargas (1938). Em todos esses momentos, vemos uma política centrada em diferentes versões de discursos desenvolvimentistas ou modernizadores, todos os quais, no limite, apoiando a derrubada da floresta ou o seu uso técnico.

Do outro lado da moeda, as diferentes iniciativas de conhecimento e de preservação da natureza brasileira manifestam, desde o século XIX, uma marca essencialmente romântica. Aparentemente paradoxal, a presença de um fio condutor romântico no pensamento ecológico no país deriva, em grande medida, das representações da natureza tropical, especialmente a partir das viagens artísticas e científicas oitocentistas a diferentes partes do território brasileiro. Desde então, a perspectiva

ambiental mais pragmática, que ancorava suas críticas à destruição da natureza em razões práticas e políticas, associa-se a ideias românticas, como o respeito ou a reverência à natureza.³

Encontramos, por exemplo, nos relatos da viagem à Amazônia dos naturalistas Carl Friedrich Philipp von Martius e Johann Baptist von Spix, um exemplo notável dessa visão romântica da natureza:

[...] penetramos ainda mais terra adentro [...] parecia-nos entrar num templo magnífico, não desses que a mão do homem é capaz de construir, mas um templo que tivesse sido edificado pelo próprio autor da natureza, como se Deus quisesse que os corações daqueles que o vissem se comovessem e se enchessem com o sagrado temor da presença divina. Como o espírito costuma ser arrebatado por sentimentos piedosos e por devaneios, e encontrando-me mergulhado na quietude e solidão da noite, ergui meus olhos para a insondável vastidão do céu, povoado com a sua multidão incalculável de astros. Mas logo me senti atingido, neste grandioso templo da floresta, pela presença de três vigorosíssimas colunas que excediam a todas as árvores. Eu jamais vira coisa igual. (Martius, 1996, p.22-23)

3 Desde o século XVIII, uma série de viagens filosóficas, os gabinetes de história natural e jardins botânicos em Portugal, bem como as memórias políticas, econômicas e científicas apresentadas por estudiosos luso-brasileiros, correspondentes e outros naturalistas, especialmente na Academia de Ciências de Lisboa, fundada em 1779, formaram uma rede de conhecimento na qual se desenvolve um discurso em defesa da natureza brasileira, marcado por razões práticas, como a escassez de água e combustível, ou sociopolíticas, como o sistema escravista. Sobre isso, ver: SIQUEIRA, Vera Beatriz e HEYNEMANN, Claudia. Between Lushness and Desolation: The Image of the Tijuca Forest in the Nineteenth Century. *Latin American and Latinx Visual Culture*, Vol. 7, Number 4, pp. 87–95.

A mistura de excitação, admiração e temor se traduz na prancha IX de seu famoso álbum *Flora Brasiliense*, com a legenda: “As árvores que nasceram antes de Cristo na floresta às margens do rio Amazonas.” A partir do desenho de Benjamin Mary, a gravura mostra um dos viajantes, papel no colo, tentando registrar a monumentalidade da espécie amazônica. Para dar conta da representação de sua grandeza, o artista vale-se de alguns recursos descritivos: a roda de pessoas que não consegue se fechar ao dar a volta pelas raízes da árvore ou o registro apenas de sua parte mais baixa, demonstrando como a natureza excede o campo de visão humano. Também a ênfase na escuridão da mata permite destacar os exemplares vegetais gigantes, formando um ambiente meio sem tempo e sem lugar, uma espécie de local originário, remoto, sagrado. No texto, Martius fala da ancestralidade dessas árvores milenares, que teriam testemunhado, em silêncio, o transcorrer da história da humanidade.

Segundo Gabriela Reinaldo, a visão de Martius seria “fronteiriça e contraditória”: “Se em *Reise in Brasilien*, há momentos em que a natureza é rigorosamente descrita e corresponde à ideia de um paraíso na terra, em outros encontramos registros de uma experiência terrível e trágica, que evoca o horror diante do descomunal”. Martius, leitor de Goethe e de Humboldt e adepto da *Naturphilosophie* de Schelling, cria um texto visual e literário no qual se fundem ciência e ficção, aproximando-se do sublime romântico. A natureza o encanta e ameaça. “Gestada entre falhas, clareiras, não ditos, a obra de Martius propõe questões que, embora assentadas sobre um olhar e uma realidade própria de um tempo, transbordam.” (Reinaldo, 2014, p. 115)

A relação entre descrição e poesia parece permanecer constante nos relatos seguintes de viagens à Amazônia. No início do século XX, cabe ao escritor Euclides da Cunha lidar com o que qualifica de “paraíso perdido”. O desapontamento é a marca de seu contato inicial com a paisagem:

A massa de águas é, certo, sem par, capaz daquele terror, a que se refere Wallace; mas como todos nós desde muito cedo gizamos um Amazonas ideal, mercê das páginas singularmente líricas de não sei quantos viajantes que desde Humboldt até hoje contemplam a *Hylae*⁴ prodigiosa, com um espanto quase religioso — sucede um caso vulgar de psicologia: ao defrontarmos o Amazonas real, vemo-lo inferior à imagem subjetiva há longo tempo prefigurada. (Cunha, 1999, p. 1)

Durante o relato, a admiração prévia e o desapontamento inicial vão se transmutando na comoção final diante da grandeza da fisiografia amazônica, que “é surpreendente, preciosíssima, desconexa. Quem quer que se abalance a deletreá-la, ficará, ao cabo desse esforço, bem pouco além do limiar de um mundo maravilhoso.” Seu objetivo com a publicação de *Um Paraíso Perdido* seria, como ele próprio anuncia, “vingar a *Hiloe* maravilhosa de todas as brutalidades das gentes adoidadas que a maculam desde o século XVII. Que tarefa e que ideal!” (Cunha, 1999, p. 1)

Também Mário de Andrade, em sua conhecida e comentada viagem à Amazônia⁵ em 1927 — cujo relato, misturando descrição e ficção, foi incluído no livro *O turista aprendiz*, publicado postumamente (1976) —, fala de um certo desapontamento. Retoma o tema euclidiano da diferença entre a imagem anterior e a realidade, manifestando, em carta que escreve a Manuel Bandeira durante a viagem, o seu espanto diante do cenário acachapante da floresta:

4 Euclides da Cunha vale-se das palavras “hylae” e “hiloe” para se referir à “hilé”, termo filosófico especialmente desenvolvido por Aristóteles, que qualifica a matéria-prima universal, que não tem forma em si, mas recebe a forma.

5 A viagem foi proposta e organizada por Olívia Guedes Penteadó e imediatamente encampada por Mário, que desejava reescrever *Macunaíma* (iniciado em 1926). Deveria incluir outros intelectuais modernistas, mas acabou sendo partilhada somente com Olívia, sua sobrinha Margarida e Dulce, filha de Tarsila do Amaral.

Vou tomando umas notinhas porém estou imaginando que viagem não produzirá nada não. A gente percebe quando sairá alguma coisa do que vai sentindo. Desta vez não percebo nada. O êxtase vai me abatendo cada vez mais. Me entreguei a uma volúpia que nunca possui à contemplação destas coisas, e não tenho por isso o mínimo controle sobre mim mesmo. A inteligência não há meios de reagir nem aquele pouquinho necessário para realizar em dados ou em bases de consciência o que os sentidos vão recebendo. (Andrade, 2000, p. 346)

Chama a atenção o contraste entre grupos de palavras, como “êxtase”, “volúpia” e “contemplação”, de um lado, e “controle”, “consciência” e “inteligência”, do outro. Ainda na carta, afirma: “Quanto a este mundo de águas é o que não se imagina. A gente pode ler toda a literatura provocada por ele e ver todas as fotografias que ele revelou, se não viu, não pode perceber o que é.” (Andrade, 2000, p. 346) O sublime amazônico de Mário de Andrade é esse misto de êxtase e entrega. De certo modo, recupera a ideia do êxtase provocado pela matéria-prima originária — aquela que Euclides da Cunha tanto queria vingar das sucessivas ameaças e destruições — sem forma e sem história, que guarda um princípio ativo de vida e sensibilidade, permanecendo como um desafio em aberto.

Neste texto, o sublime ecológico pode ser entendido, em primeiro lugar, como uma reformulação crítica do sublime kantiano, deslocando-o de sua ancoragem exclusiva na natureza enquanto objeto de contemplação para uma experiência situada nas relações entre sujeito, ambiente e historicidade. Em Immanuel Kant, o sublime emerge do confronto entre a imaginação e aquilo que a excede — o infinito, o desmedido, o ameaçador — produzindo uma elevação da razão que reafirma a superioridade moral do sujeito. Trata-se, portanto, de uma experiência fundada na distância: a natureza é aquilo que provoca temor e admiração, mas cuja força é, ao final, dominada pela faculdade racional. O sublime ecológico parte dessa matriz, mas a tensiona ao reconhecer que a natureza, hoje,

não pode mais ser pensada como exterioridade pura, nem como cenário neutro da elevação humana, mas como um campo de interdependências atravessado por crises ambientais e pela consciência do Antropoceno.

Nesse sentido, o sublime ecológico implica uma transição conceitual: da natureza como totalidade orgânica romântica para o ambiente como sistema relacional e histórico (Recio, 2025, p. 162-186). Como aponta a genealogia da estética ambiental contemporânea, o sublime deixa de ser apenas um acontecimento excepcional ligado ao extraordinário, sendo pensado também na experiência cotidiana e compartilhada do mundo sensível. Essa mudança desloca o eixo do sublime da afirmação da razão para uma abertura à vulnerabilidade, à interdependência e à participação no ambiente. Ao invés de elevar o sujeito acima da natureza, como em Kant, o sublime ecológico tende a reinscrevê-lo em redes ambientais, aproximando-se de perspectivas que enfatizam a experiência incorporada, a ética ambiental e a necessidade de uma sensibilidade ecocrítica.

O que pretendemos mostrar neste artigo é como a Amazônia se constrói como um laboratório privilegiado para a formulação do sublime ecológico. As representações dos viajantes do século XIX, como Castelnau e Marcoy, evidenciam uma tensão entre regimes de visualidade: de um lado, a cientificidade taxonômica que fragmenta e classifica; de outro, a experiência estética do excesso, da vertigem e da desmedida. Essas imagens e relatos, ainda que marcados por perspectivas coloniais, já articulam uma natureza simultaneamente admirável e ameaçadora, antecipando uma sensibilidade que combina descrição científica e imaginação estética.

Por outro lado, as ilustrações de Oswaldo Goeldi para o *Cobra Norato* de Raul Bopp, em seu caráter fabuloso, imbricam-se na experiência do maravilhamento, que surge da perplexidade, do estranhamento perceptivo, da improbabilidade e contingência absoluta da realidade. Assim, reconhece e reafirma o milagre da existência do mundo natural em sua alteridade radical. O “maravilhamento” como fenômeno sensorial que desafia a razão devido à sua novidade e acaso, revela, em última análise, o nosso

lugar no mundo: integrados a ele, mas preservando a individualidade. Ao retomar criticamente o conceito de sublime ecológico, propomos pensar a Amazônia como espaço de conflito entre racionalidade e sensibilidade, articulando tradição e contemporaneidade na construção de uma estética comprometida com as urgências ecológicas do mundo atual.

Castelnau, Marcoy e o sublime

A representação da Amazônia no século XIX se deu a partir de regimes de visualidade distintos e, muitas vezes, antagônicos. As obras de Francis de Castelnau (1810–1880) e Paul Marcoy (1815–1887) materializam essa fratura interna da modernidade científica e estética ocidental: enquanto o primeiro submete a floresta ao inventário científico, à medição e à classificação, o segundo constrói uma iconografia da vertigem e do excesso. Antes de ser apenas estilística ou disciplinar, a oposição entre esses dois modos de ver é epistêmica, política e estética.

Desde a abertura de sua *Expedição às Regiões Centrais da América do Sul*, Castelnau⁶ explicita o caráter técnico-administrativo de seu empreendimento. O texto inaugural é logístico e operacional: “Partimos de Paris a 22 de abril de 1842 (...) ocupamo-nos com o embarque do material da expedição” (Castelnau, 1849, p. 5). O primeiro gesto narrativo volta-se à maquinaria da ciência. Essa entrada define o regime perceptivo que atravessa a obra. A floresta não é um enigma, mas um campo de levantamento, dissolvendo-se em uma coleção de dados.

Mesmo quando a narrativa se aproxima do horror, Castelnau mantém um tom analítico e asséptico: “Os Canoeiros sentem prazer em infligir

6 François Louis Nompar de Caumont LaPorte, conde de Castelnau, foi um naturalista inglês que esteve ao serviço da França. De 1843 a 1847, com dois botânicos e um taxidermista, cruzou a Amazônia, do Peru ao Brasil. Entre 1850 e 1859, publicou na França a sua obra monumental, em sete partes, “Expédition dans les parties centrales de l’Amérique du Sud: de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para”. Serviu como cônsul francês na Bahia em 1848.

tormentos às suas vítimas (...) amarram a mulher à proa da canoa, fazendo-a mergulhar alternadamente” (Castelnau, 1949, t. II, p. 266). O terror, em vez de se apresentar como experiência-limite do sujeito, é neutralizado em um dado etnográfico. A ciência funciona como um dispositivo de neutralização da vertigem. O excesso é convertido em número; o perigo se torna estatística; o desconhecido se transforma em classificação. A Amazônia, em Castelnau, se torna um arquivo do mundo.

Nas pranchas⁷ que ilustram a sétima parte da obra, devotada à zoologia, a linguagem é precisa e controlada (fig. 1). Na tradição da pintura zoobotânica, o desenho dos escorpiões busca neutralidade, ainda que preserve alguma tensão. A cauda curvada desafia a ideia de calma, anunciando o ferrão como um perigo latente. Ao apresentar o animal em seções, dissecando sua anatomia, a litografia explicita o risco letal desse pequeno animal. O método analítico reorganiza o medo, mas não o elimina. Nesse processo, surge o grotesco, como uma forma intermediária entre o natural e o monstruoso, que se aproxima do sublime, ainda que por via contrária.⁸ No lugar de se voltar à grandiosidade das montanhas ou dos rios, destaca a ameaça quase imperceptível. O escorpião se torna ícone do perigo tropical que, por sua vez, é convertido em figura científica.

Nas pranchas referentes aos moluscos (fig. 2) as espécies amazônicas são apresentadas em múltiplos ângulos, segundo uma lógica taxonômica e comparativa: vista dorsal, lateral e da abertura da concha. A composição prioriza a leitura morfológica da espiral, da abertura e da espessura

7 As pranchas da 7ª parte, Zoologia, foram feitas por diferentes litógrafos e naturalistas ligados à ilustração científica, tais como os que aparecem nas imagens analisadas neste artigo, a saber: Hercule Nicolet (1801–1872), Alfred Annemouche (1833–1922) e Paul-Louis Oudart (1796–1860). Foram impressas na litografia da família Gény-Gros em Paris, associada a trabalhos de impressão desde o início do século XIX, especializando-se em mapas e imagens de insetos.

8 O grotesco, aqui, é evocado em sua natureza de resistência ao regime de classificação e arquivamento da natureza, trazendo para o interior da ordem científica a dimensão do abjeto, do informe, do que é temível e perturbador em sua pequenez, na proximidade inquietante de seu ferrão.

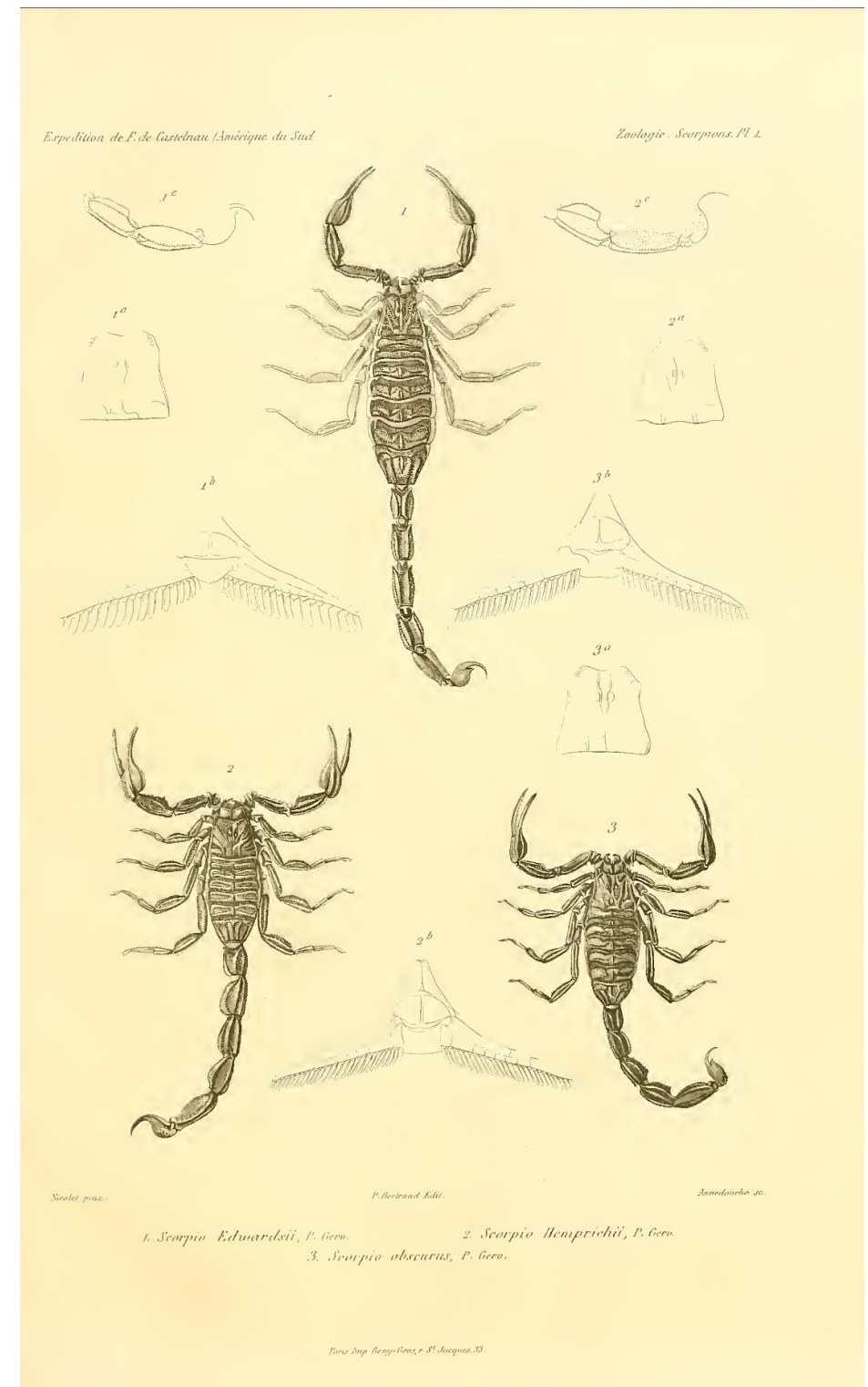


FIGURA 1.
Hercule Nicolet e Alfred Annedouche, *Scorpions*, pl.1, litografia colorida. Fonte: CASTELNAU, Francis de, 1855–1859, s/p.

do lábio. O objetivo é a classificação científica precisa. Contudo, não há como não se deixar afetar pela aparência algo primitiva desses seres estranhos ou pela geometria desses pequenos caracóis, cuja repetição reforça a sua dimensão grotesca e fabulosa. A imagem funciona, a um só tempo, como instrumento de classificação — atendendo diretamente às exigências da zoologia descritiva moderna em consolidação naquele período — e como inventário da diferença e da estranheza.

Escorpiões e moluscos, espécies pequenas diante da imensidão amazônica, adquirem potência imaginária, revelando como o grotesco, no século XIX, oscila entre o laboratório, a viagem, o registro e a fabulação científica. Ainda que a expedição de Castelnau tenha por objetivo transformar a Amazônia em uma superfície cartografável e catalogável, de modo a representar a ideia científica e taxonômica de captura de uma natureza explorada por uma expedição científica, o sublime aparece na forma do grotesco natural.

Paul Marcoy — pseudônimo do francês Laurent Saint-Cricq⁹ — vai se relacionar com outro modelo de viagem¹⁰. Escreve a partir do corpo em deslocamento, do olhar em abismo e da experiência do permanente desequilíbrio. Seu tradutor observa com precisão: “Paul Marcoy é, no

9 Viajante e explorador da América do Sul, talentoso desenhista e escritor, Laurent Saint-Cricq (1815–1888), mais conhecido pelo pseudônimo de Paul Marcoy, deixou uma marca ambivalente na história do naturalismo. Seu sucesso literário lançou dúvidas sobre a veracidade de seus relatos de viagem, que se baseavam em parte em dados arqueológicos e etnográficos. Após uma estadia nas Índias Ocidentais (1831–1834), embarcou para o Chile (c. 1841) e permaneceu na região andina da América (particularmente no sul do Peru) até 1846. Ao final de sua jornada pela floresta amazônica em 1847, retornou à França. Passou então o resto da vida reescrevendo e reinventando esses anos por meio de histórias de aventura como *Voyage à travers l'Amérique du Sud de l'Océan Pacifique à l'Océan Atlantique* (1869).

10 No ensaio *Revisitando Paul Marcoy em sua passagem pelo Amazonas: viajantes naturalistas e a vulgarização científica no século XIX*, James Roberto Silva analisa como os relatos e as imagens de Marcoy articulam ciência, literatura e sensibilidade visual na construção de uma Amazônia exotizada. O autor demonstra que a experiência sensorial do viajante é mediada por pressupostos científicos europeus e por uma estética do pitoresco. O texto evidencia ainda a separação entre homem e natureza como traço estruturante do olhar oitocentista sobre a região. (Silva, 2010).



FIGURA 2.

Paul-Louis Oudart, *Mollusques*, Pl.1, litografia colorida. Fonte: CASTELNAU, Francis de, 1855–1859, s/p.



DEATH OF FATHER BOBO.

FIGURA 3.

Edouard Riou, *Death of Father Bobo* (Morte do Padre Bobo), gravura em madeira. Fonte: MARCOY, Paul, 1875, p. 442.

fundo, sempre, o artista, em busca de materiais para seu lápis” (Apud Marcoy, 1875). Encena o papel de um artista-etnólogo, fascinado pelo deslocamento e pela experiência da alteridade do mundo. Sua viagem é um acontecimento sensível, dramático e imagético.

Sua Amazônia não é um sistema, como em Castelnau, e sim um campo de forças. Em sua viagem, Marcoy atua como um “flâneur”¹¹ amazônico: não atravessa o espaço para dominá-lo, mas para sofrer seus choques. No lugar de coletar o mundo, deixa-se atingir por ele. A paisagem é acontecimento. É nesse ponto que emerge, centralmente, o sublime. Nas gravuras e no texto do livro, percebemos três tipos de operadores do sublime. O primeiro deles é a desproporção: o homem é reduzido diante de árvores monumentais, rios que engolem canoas, escarpas que rompem qualquer eixo de equilíbrio. O segundo é a potência aterradora da natureza: a água arrebenta; a mata invade. Como terceiro operador, aparece a ruína do sujeito moderno: em contraste com o domínio racional de Castelnau, o sujeito de Marcoy hesita, naufraga, vacila.

O ilustrador Edouard Riou¹² confirma a dramaturgia da paisagem de Marcoy. Ao descrever o acidente que vitimiza o padre Bobo, o viajante fala de movimentos bruscos, curvas violentas, forças contrárias, que levam ao “momento de terror e estupor, durante o qual todos nós que testemunhamos o acidente ficamos como atingidos por um raio, temendo

11 Walter Benjamin identifica a experiência do flâneur e da fantasmagoria como a forma sensível da modernidade. Em *As Passagens de Paris*, Benjamin afirma que as criações do século XIX entram em um novo regime de aparição simbólica: “As novas formas de vida e as novas criações de base econômica e técnica que devemos ao século passado entram no universo de uma fantasmagoria” (Benjamin, 2009, p. 192). E acrescenta: “Essas criações manifestam-se enquanto fantasmagorias; (...) se apresentam as ‘passagens’, é assim que se apresentam as exposições universais, e na mesma ordem de fenômenos se insere a experiência do flâneur” (Benjamin, 2009, p. 192).

12 Edouard Riou (1833–1900) foi ilustrador de diferentes relatos de viagens publicados na revista *Le Tour du Monde* e também dos romances de Jules Verne, que se inspira na narrativa de Marcoy para escrever seu livro *A Jangada*. A obra de Riou reúne imagens exóticas, documentais ou ficcionais, de desertos, florestas e rios.

levantar a voz.” (Marcoy, 1875, p. 469). O xilógrafo (fig. 3) traduz isso em diagonais fortes, linhas que atravessam a imagem e geram instabilidade. O rio ocupa o centro visual, quase como um personagem. A embarcação é pequena, inclinada, frágil, exatamente como na narração. O capelão ergue-se diante do perigo, oferece-se ao sacrifício, com os braços abertos, o corpo deslocado do eixo da canoa. A imagem captura a perplexidade e a vulnerabilidade indicadas pelo texto, amplificando a narrativa ao destacar a diferença entre a força do rio e a fragilidade humana.

A cena se desenvolve na Amazônia Oriental do Peru, especificamente na zona de transição entre os Andes orientais e a planície amazônica. Geograficamente, trata-se da área drenada pelos grandes rios formadores do rio Amazonas no Peru, que descem violentamente das encostas andinas rumo ao coração da floresta amazônica. Localiza-se na franja oriental da Amazônia, onde o relevo ainda impõe desníveis brutais, corredeiras, cânions fluviais e gargantas rochosas. É justamente essa posição liminar, entre cordilheira e floresta, que justifica e emoldura o caráter trágico e sublime da cena.

O sublime não nasce da harmonia, mas do confronto entre a potência “colossal” da natureza e a fragilidade sensível do ser humano (Kant, 2008, p. 99). Aqui, a Amazônia Oriental peruana é apresentada em sua força geológica ativa. O espectador experimenta o terror da cena, mas simultaneamente afirma sua superioridade ao poder contemplá-la à distância. Como vimos, segundo Kant, o sublime surge do choque entre a imaginação e a razão. Dessa tensão nasce o conflito gerador de um prazer negativo, advindo da consciência da própria superioridade racional. Podemos dizer, então, que, em Marcoy, o sublime surge da passagem violenta entre Andes e Amazônia, entre montanha e floresta, entre controle e indeterminação. A morte do Padre Bobo não é um acidente individual, mas a inscrição simbólica da pequenez humana diante da vastidão e da fúria da Amazônia nascente, exatamente nesse lugar de transição, onde o grande rio e a floresta estão em formação.

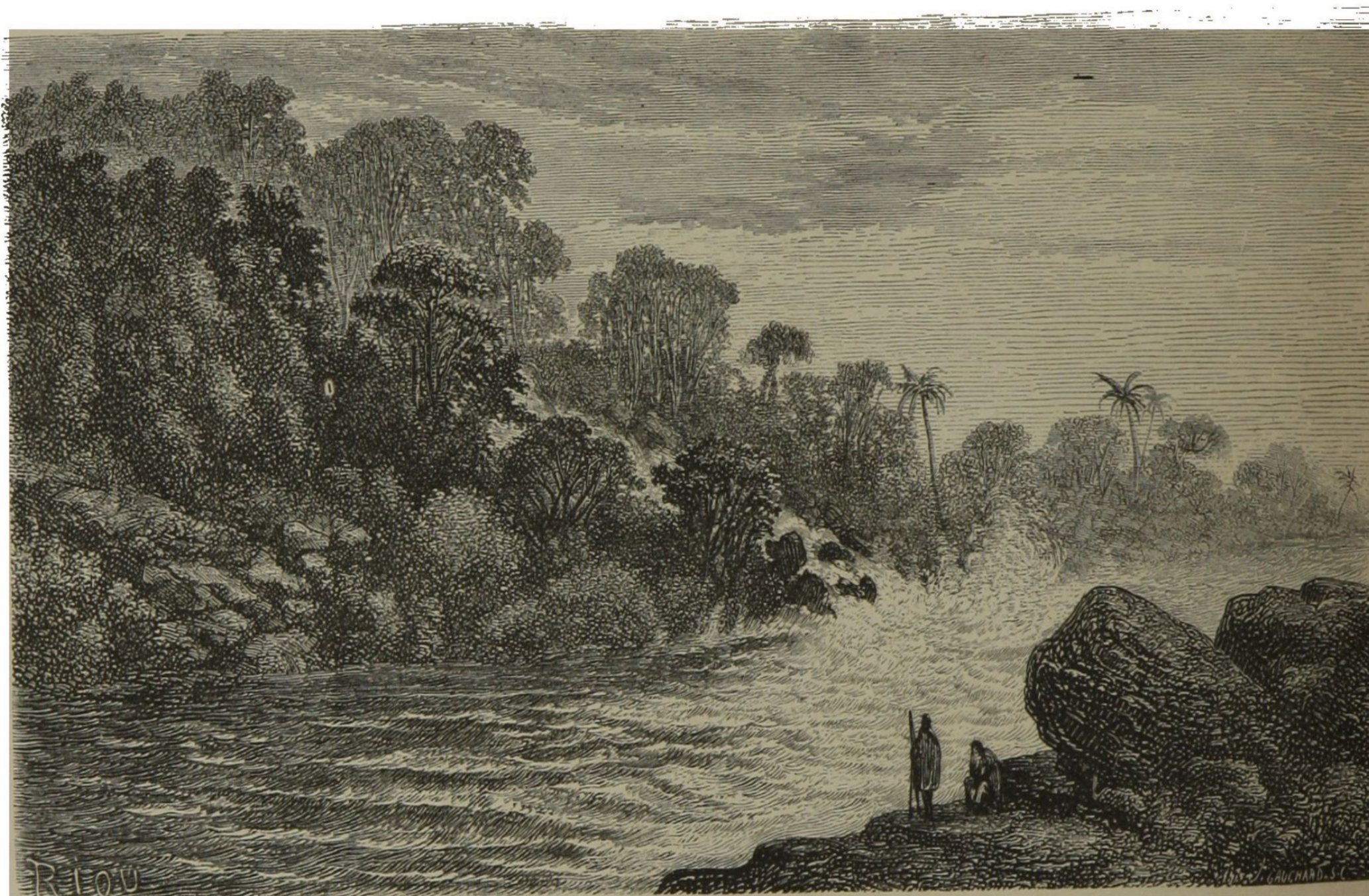


FIGURA 4.

Edouard Riou, *River and Rapids of Saniriato* (Rio e corredeiras de Saniriato), gravura em madeira. Fonte: MARCOY, Paul, 1875, v. I, p. 440.

Na gravura *Rio e corredeiras de Saniriato*, que descreve a mesma região, Riou constrói um campo visual dominado pela horizontalidade do rio, cuja extensão impossibilita a apreensão completa. No primeiro plano, à direita, as figuras diminutas (uma de pé e outra sentada sobre a rocha) servem como marcadores de escala, reafirmando a desproporção entre o corpo humano e a massa fluvial. Diferentemente do sublime violento das corredeiras estrondosas, aqui a força das águas que se encontram com o leito do rio e sobem em espumas agitadas manifesta outra ordem de sublime, mais silencioso, quase metafísico. O turbilhão do rio não é uma ameaça, e sim um excesso. A vegetação densa nas margens, as palmeiras ao fundo e a dissolução da linha do horizonte produzem um efeito de infinitude contínua, no qual a Amazônia se apresenta menos como força destrutiva e mais como deslimite. As descrições de Marcoy, transpostas em imagens, mobilizam o sublime grandioso e contemplativo (Kant, 2008, p. 93): a sensação de que a imaginação é incapaz de abarcar a totalidade do que vê, sendo forçada a reconhecer um excesso que ultrapassa sua medida.

A representação da Amazônia no século XIX, ainda que situada fora do campo formal da ecologia como ciência, já configura uma espécie de arqueologia da sensibilidade ecológica contemporânea. A partir do olhar romântico e das categorias do sublime herdadas do pensamento crítico-filosófico de Kant, a natureza amazônica é construída como aquilo que excede o humano: grandiosa, ameaçadora, desmedida. No entanto, essa experiência não se limita à contemplação estética; ela se articula com práticas de descrição científica — taxonômicas, anatômicas e geográficas — que, ao mesmo tempo em que pretendem ordenar e dominar a natureza, acabam por evidenciar sua alteridade radical. Como mostram os relatos e imagens dos viajantes, essa natureza é simultaneamente objeto de conhecimento e fonte de inquietação, produzindo uma tensão entre controle e vertigem que antecipa, em chave estética, questões centrais do pensamento ecológico e ecocrítico atual.

Nesse sentido, o chamado sublime ecológico não deve ser confundido com a ecologia enquanto disciplina científica moderna, mas compreendido como uma forma histórica de sensibilidade que emerge dessa ambiguidade constitutiva: a natureza que fascina e ameaça, que deve ser explorada e, ao mesmo tempo, preservada. Figuras como Castelnau e Marcoy evidenciam essa duplicidade ao oscilar entre o inventário científico e a experiência sensível do excesso. Revelam, assim, que, mesmo antes da autonomia da ecologia como ciência biológica no século XX, já se delineava uma percepção da natureza como algo sensível, convidativo e ameaçador, diante de sua potência e fragilidade. Pensar esse sublime ecológico romântico, portanto, é fundamental para compreender as diferenças e as continuidades entre modos de relação com a natureza no século XIX e as formulações contemporâneas, nas quais a ecologia também se desloca de um campo estritamente científico para uma dimensão estética, ética e política mais ampla.

A Amazônia e seu avesso

Em 1921, o escritor Raul Bopp¹³ vai residir no Pará. O convívio direto com os intelectuais e com a cultura local leva-o a escrever *Cobra Norato*, obra pela qual constrói um “perspectivismo amazônico no modernismo brasileiro”, nas palavras de Aldrin Figueiredo (2022, p. 4). Segundo o próprio Bopp:

13 Raul Bopp (1898-1984) morou em Belém antes mesmo de integrar as fileiras do modernismo paulista. Seus interesses como escritor, jornalista, diplomata e colecionador sempre incorporaram a diversidade e a alteridade. Além de *Cobra Norato*, poema que se passa nas selvas amazônicas, escreve “Urucungo” (1932), voltado à cultura africana e sua influência na formação histórica do Brasil, traçando uma viagem das aldeias às margens do rio Congo à realidade das favelas. Como embaixador, apoiou a celebrada mostra *Arts primitifs et modernes brésiliens*, realizada no Museu Etnográfico de Neuchâtel, na Suíça, em 1956, reunindo arte moderna e objetos de arte popular do Brasil, muitos deles advindos de sua coleção particular.

A estada de pouco mais de um ano na Amazônia deixou em mim assinaladas influências. Cenários imensos, que se estendiam com a presença do rio por toda parte, refletiam-se com estranha fascinação no espírito da gente. A floresta era uma esfinge indecifrada. Agitavam-se enigmas nas vozes anônimas do mato. Inconscientemente, fui sentindo uma nova maneira de apreciar as coisas. A própria malária, contraída em minhas viagens, acomodou meu espírito na humildade, criando um mundo surrealista, com espaços imaginários. Ensaiei, nessa época, além do esboço da *Cobra Norato*, alguns poemas avulsos [...]. Senti claramente o desgaste das antigas formas poéticas, de vibrações silábicas em uso. Elas foram sendo substituídas por maneiras de dizer mais simples, em novos moldes literários. Com a minha vivência na Amazônia, de profundidades incalculáveis, fui pouco a pouco aprendendo a sentir o Brasil, com o seu sentido mágico desdobrado na sua totalidade. (Bopp, 1977, p. 12-13)

Não gratuitamente, o seu livro possui o subtítulo “Nheengatu da margem esquerda do Amazonas”. Nheengatu¹⁴ é um idioma tupi destribalizado, que começa a se formar no Maranhão e no Pará a partir da língua de tupinambás aldeados pelos jesuítas, tendo sido adotado por caboclos. Quando Bopp residia em Belém, esse idioma ainda era falado por habitantes da cidade que, pouco antes, era praticamente bilíngue. O escritor não se interessa somente pelo seu léxico, mas também pelo fato de ser “um idioma novo”, que formava um mundo inédito, no qual: “As árvores falavam. O sol andava de um lugar para outro. Os filhos do trovão levavam, de vez em quando, o verão para o outro lado do rio.” (Bopp, 1977, p. 58)

A serpente *Cobra Norato*, andarilha da floresta, é um ser híbrido de homem e de animal. Entra e sai de sua pele de cobra em sua viagem para

14 “O Nheengatu, desenvolvimento da língua geral amazônica colonial, é ainda falado por cerca de 6000 pessoas, tendo grande importância histórica, por ter sido a língua mais usada naquela região da América do Sul, tanto no Brasil, quanto na Colômbia e na Venezuela”. (Navarro e Ávila, 2017, p. 3)

encontrar a filha da rainha Luíza, a quem vai desposar caso vença uma série de provas, incluindo entregar sua sombra ao Bicho do Fundo, fazer mirongas na lua nova e beber três gotas de sangue. Analogamente, para Bopp, a entrada nesse outro mundo é também algo que veste e do qual se despe, seguidamente, para dar forma aos seus 33 cantos.

Publicado originalmente em 1931, tem uma segunda edição em 1937¹⁵, com tiragem de 150 exemplares e ilustrações de Oswaldo Goeldi.¹⁶ Não é um trabalho de encomenda e, sim, escolha poética. Goeldi se interessa pelo poema de Raul Bopp, descendente de alemães como ele, e decide fazer um livro ilustrado de alta qualidade artesanal.¹⁷ Parece entusiasmado, sobretudo, com a vertente mitopoética de Bopp ao

15 Para este artigo, usamos a versão em livro eletrônico da José Olympio, de 2016. Este recurso não traz número de páginas, razão pela qual citamos os cantos em que cada trecho mencionado se encontra. Vitor Luiz da Rosa chama a atenção para as múltiplas versões de Cobra Norato, com alterações significativas de sentido (Rosa, 2023, pp. 392-408). Consultamos também a edição de 1937 do Projeto Goeldi (PUC-Rio), atualmente na Biblioteca Nacional.

16 Oswaldo Goeldi (1985-1961) é filho do naturalista alemão Emílio Goeldi, que vem ao Brasil a convite do imperador d. Pedro II. Nasce no Rio de Janeiro, passa a infância em Belém, para onde seu pai havia sido transferido, mantendo contato com próximo com a natureza amazônica, assunto que retorna em vários momentos de sua obra. Forma-se como artista na Suíça. Retorna ao Brasil em 1919, onde passa a trabalhar de forma regular como ilustrador. Ganha o prêmio de gravura na I Bienal de São Paulo.

17 Texto do colofon: “Em vinte e sete de agosto de 1937 acabou de imprimir-se a presente edição, da qual se tiraram 150 exemplares numerados de 1 a 150, com a assinatura do ilustrador, além de um exemplar oferecido a Raul Bopp. A edição foi dirigida e ilustrada por Oswaldo Goeldi, sendo todas as ilustrações, inclusive as guarnições do texto e as folhas da guarda, impressas com as matrizes originais por Armindo Di Monaco (Machina Victoria), ficando a composição a cargo de Matheus Di Monaco. As ilustrações foram impressas em cartolina “Bensberg” e o texto, em papel “Neureuth”, fornecidos ambos por Axel Wilhelmi. A encadernação foi feita por Leopoldo Berger, havendo sido a gravação da capa executada nos “Ateliers Reunidos” Rhode Gaelzer & Cia. Ltda., segundo madeira original do ilustrador. A comissão organizadora desta edição especial composta de: Luiz Vergara, José de Queiroz Lima, Anibal Monteiro Machado, Carlos de Azevedo Leão e Carlos Echenique Jr., se responsabiliza pela justificação da respectiva tiragem, tendo de acordo com o lustrado, oferecido as madeiras ao arquivo da Universidade do Distrito Federal”. O livro tem 36 páginas, medindo 36 x 29 cm.

lidar com a natureza e a cultura brasileiras e com sua manifestação sob a forma de literatura simultaneamente descritiva e imaginativa. Como afirma Veronica Stigger, em *Cobra Norato* tudo funciona como se a floresta criasse suas próprias formas, como se a selva se metamorfoseasse incansavelmente, produzindo ela mesma seus segredos e seus mistérios, seus monstros e seus mitos: “Encontram-se enigmas por toda parte: De um pé de tajá (tajá-que-pia) nasce uma onça (invisível). Cipó se transforma em cobra. Boto vira Dom João. Há árvores que engravidam moças.” (Bopp apud Stiger, 2013, p. 20)

A “floresta cifrada” de Bopp — onde a “sombra escondeu as árvores”, os “sapos beijudos” espreitam no escuro, “um pedaço de mato está de castigo”, “arvorezinhas se acocoram no acharco” e “um fio de água atrasada lambe a lama” (Canto II) — oferece a Goeldi a oportunidade de realizar suas experiências iniciais com as xilogravuras a cores:

Cinco anos antes, havia enviado para o artista suíço Hermann Kümmerly a gravura *Baianas*, impressa a cores, com toques de nanquim a pincel, e publicou outra xilogravura colorida na capa da revista *Para Todos* de maio de 1932. Mas apenas com as ilustrações para *Cobra Norato* passa a experimentar o uso gráfico da cor de forma sistemática. (Siqueira, 2002, p. 177)

Para Goeldi, a cor, e mais especificamente o vermelho, surge justamente para falar do mundo dos trópicos. Além da gravura de baianas que envia ao amigo e de obras impressas na *Para Todos*¹⁸, aparece na

18 A capa de Goeldi para o número de 14 de maio de 1932 da *Para Todos* é impressa em verde e vermelho — mostrando uma árvore em um trecho de praia, sob cujos galhos estão um pescador e um barco. Anos antes, na edição de 3 de abril de 1926, uma de suas xilogravuras iniciais foi impressa em vermelho, cor utilizada na mesma página para o título da revista e do conto fantástico que ilustrou: “Judas”, de Edgard de Alencar, escritor de Fortaleza, que fala da tradição da malhação de Judas, de violento encontro amoroso e de surpresa. Em ambos os casos, o uso do vermelho, mesmo que resultado antes da impressão do que da escolha pessoal do artista, reforça a ligação entre a cor e a surpreendente realidade natural e cultural

descrição detalhada que faz para Alfred Kubin dos macacos uivantes, apoiada em sua vivência da floresta tropical.¹⁹ Surge também nas vinhetas e ilustrações que faz no mesmo ano para o álbum musical *André de Leão e o Demônio encarnado*, do compositor brasileiro Heckel Tavares, baseado no poema homônimo de Cassiano Ricardo. Nesta obra, o vermelho é aplicado como um carimbo e aparece nas letras capitulares, nas garças voando na página de rosto, no macaco que descansa, na densa floresta tropical que ambienta a cena de dois pássaros pousados sobre um galho.

Em *Cobra Norato*, Goeldi ainda se vale do vermelho aplicado como carimbo nas letras capitulares e vinhetas, especialmente nas pequenas formigas que funcionam como elemento gráfico que produz pausas na narrativa de Bopp. Nas pranchas, por sua vez, quer despojar a cor de suas tradicionais conotações simbólicas, para apresentá-lo em sua qualidade física e vital, permitindo-o assumir toda e qualquer forma e, acima de tudo, transmutar-se constantemente. O vermelho é utilizado, por exemplo, como toques decorativos na imagem que representa a Cobra Grande, emaranhada em si mesma. Seu corpo forma uma espécie de labirinto que remete ao espaço intricado da própria floresta, deixando somente uma pequena abertura para a sua cabeça de perfil, de língua para fora. Sua expressão não é propriamente ameaçadora. O espanto vem das linhas convulsas, da materialidade tensa da xilogravura. As breves tinturas de vermelho quase rosa, em toques circulares que escapam dos limites

brasileira.

19 Esses macacos “vermelhíssimos”, segundo o artista, “[...] na hora do pôr-do-sol começam um berreiro infernal. Dez animais desses gritam tanto, que se tem a impressão de que a floresta inteira está sendo invadida por um bando imenso destes bichos — sua laringe é uma caixa ressonante de osso, do tamanho de um ovo de galinha, um pouco mais redondo, mas bastante semelhante a um ovo vazio. São vermelhíssimos, bastante grandes, possuem barbas — aliás são os mais parecidos que existem com os seres humanos”. (Carta de Goeldi a Kubin, 08/05/1933, apud Siqueira, 2002, p. 153)

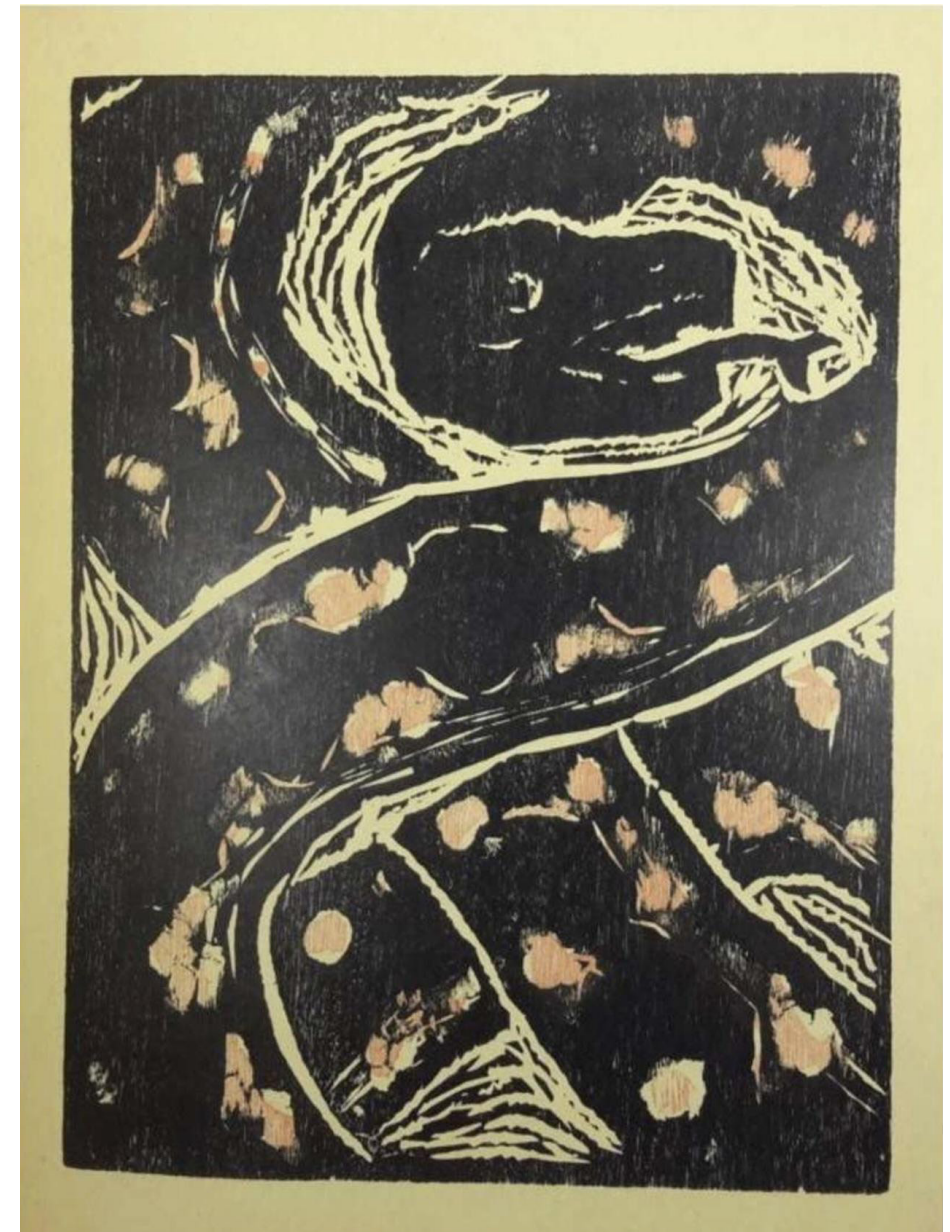


FIGURA 5.

Oswaldo Goeldi, ilustração para *Cobra Norato* de Raul Bopp, 1937. Fonte: Bibliomania.

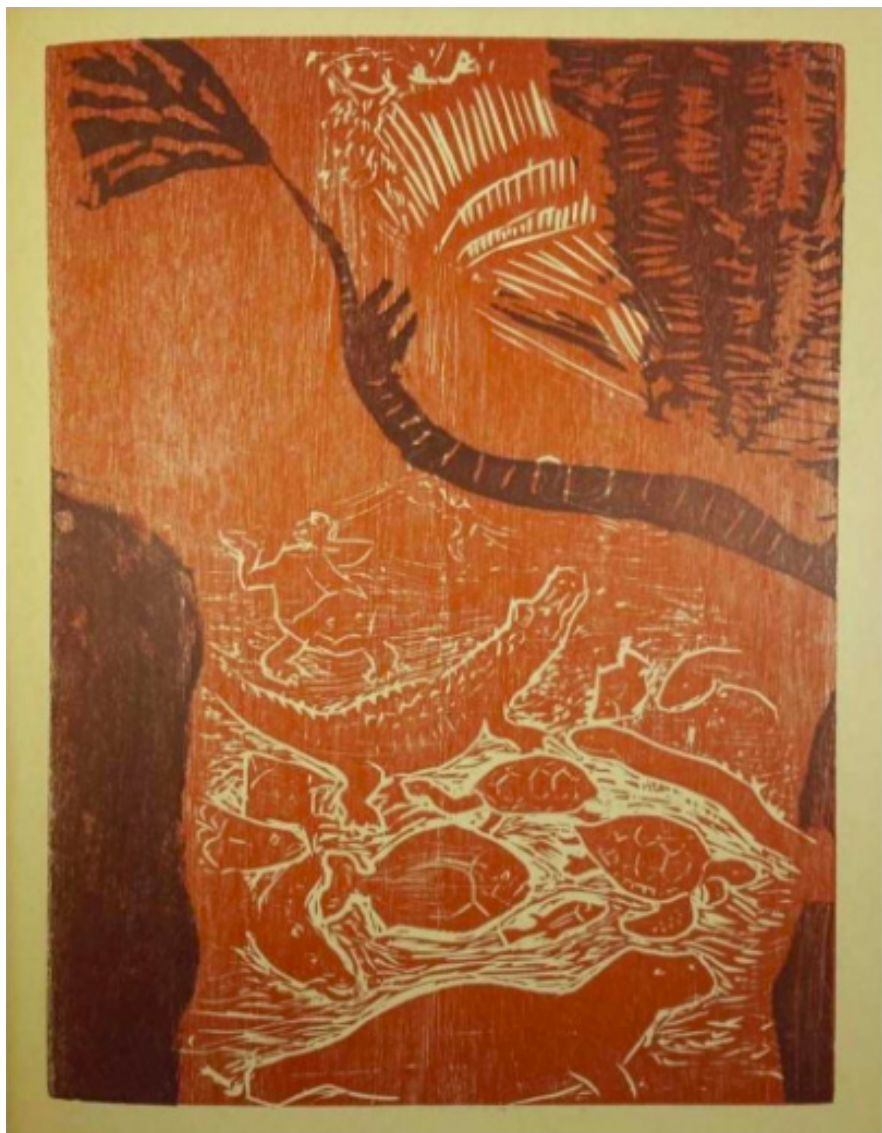


FIGURA 6.

Oswaldo Goeldi, ilustração para Cobra Norato de Raul Bopp, 1937. Fonte: Bibliomania.



FIGURA 3.

Oswaldo Goeldi, ilustração para Cobra Norato de Raul Bopp, 1937. Fonte: Bibliomania.

delimitados pelas áreas brancas na matriz do preto, trazem dinamismo para a imagem, ao mesmo tempo em que incorporam estranheza e sublimidade por seu nítido contraste com a figura ameaçadora da cobra.

O uso do vermelho como matéria do sublime assume centralidade em outras xilogravuras do livro (fig. 6), nas quais a primeira matriz foi certamente a desta cor. Em uma delas, Goeldi risca as silhuetas de sapos, peixes, boto, jacaré, serpentes e tartarugas, aplainados e confinados a um trecho de rio. Hachuras obsessivas em branco e preto sugerem a floresta e seus reflexos na água do rio. Sobre ele, cruza um galho de árvore que se assemelha a uma cobra. Essa ambivalência de sentido — da qual são exemplos a cobra-floresta da gravura anterior e o galho-cobra desta — é essencial, configurando uma Amazônia viva e movente, povoada de mistérios indecifráveis, transpondo visualmente o que disse Raul Bopp: “As florestas da Amazônia não descansam. Estão em elaboração constante, dentro do seu arcabouço gigantesco.” (Bopp apud Stiger, 2013, p. 18)

Na gravura que mostra uma onça (fig. 7), Goeldi traça as silhuetas das árvores e uma série de linhas verticais que formam o brilho da água do rio na matriz do vermelho. Além disso, escava na matriz do vermelho uma área sobre a qual imprime, depois, a imagem da onça solitária, que espregueia na mata. A cor preta é utilizada de modo mais intenso na onça e nos troncos das árvores, mais ralo nas folhas. O corpo do animal se encaixa no espaço que o artista lhe concede; a contenção e a imobilidade do animal sugerem o seu oposto: o movimento infinito e a fúria, ocultos na pulsão rubra que surge por trás. As silhuetas das árvores no fundo vermelho são formadas por traços afirmativos; linhas ríspidas e centrífugas saem por trás delas. As do primeiro plano são contorcidas, humanizadas, parecem ter braços e mãos que se agitam de modo algo ameaçador.

Também é do vermelho a matriz inicial da gravura que representa a filha da rainha Luíza, vestida para o casamento com Cobra Norato. (fig. 8) Curiosamente, essa ilustração refere-se a um momento que não está narrado no livro. Raul Bopp fecha a narrativa, no canto XXXIII, com Cobra



FIGURA 8.

Oswaldo Goeldi, ilustração para Cobra Norato de Raul Bopp, 1937. Fonte: Bibliomania.

Norato se despedindo do seu compadre, o Tatu-da-bunda-seca, dizendo: “Procure minha madrinha Maleita / diga que eu vou me casar / que eu vou vestir minha noiva / com um vestidinho de flor”. E convida para os sete dias de festa: “Quero povo de Belém de Porto Alegre de São Paulo.” O vermelho ocupa toda a gravura. É fundo e também superfície. A espacialidade é curva, como nos ícones bizantinos. Ao centro está a noiva, que parece ter entrado há pouco nesse espaço fechado.

Incisões ásperas na matriz de madeira formam a matéria agitada da grinalda e da parede à esquerda. A figura da noiva é, em si, rude e irritadiça. O vestido de flor é desconfortável; a grinalda é ameaçadora; o sapato lhe aperta os pés; a pulseira se assemelha a um grilhão. Presos nessa teia de linhas e nesse mundo “vermelhíssimo” (como Goeldi havia descrito os macacos uivantes para Kubin), entendemos que o casamento com Cobra Norato, que rouba sua noiva da Cobra Grande, não pode ser a promessa de felicidade que Bopp anuncia, destituindo o poema do sentimentalismo que ainda lhe resta.

A noiva traz em seu rosto fechado e em sua pose hierática a expressão da resignação ao destino que lhe aguarda. Carrega todo o peso de seu porvir com dignidade e resiliência. Antes de se casar, Cobra Norato encontra a mulher dos seus sonhos “nuinha como uma flor” (Canto XXXI), na toca da Cobra Grande. Provavelmente é essa figura feminina formada de sonho e desejo quem aparece na prancha que mostra uma mulher nua e lânguida, deitada na parte inferior da gravura, cujos cabelos se confundem com as linhas que traçam o chão da mata. (fig. 9)²⁰

²⁰ Posteriormente, essa prancha sem título foi intitulada equivocadamente como Uiara. Ainda que possa representar a cabocla que enfeitiçava os homens — ou remeter a qualquer outra figura feminina da mitologia amazônica, como aquela transformada em vitória-régia pela lua Jaci —, mais provavelmente, corresponde ao trecho do poema que relata o momento em que Cobra Norato encontra sua amada: “Neste Buraco do Espia / pode-se ver a noiva da Cobra Grande / Compadre! Tremi de susto / Parou a respiração / Sabe quem é a moça que está lá embaixo... / nuinha como uma flor? / — É a filha da rainha Luzia.” (Canto XXXI)

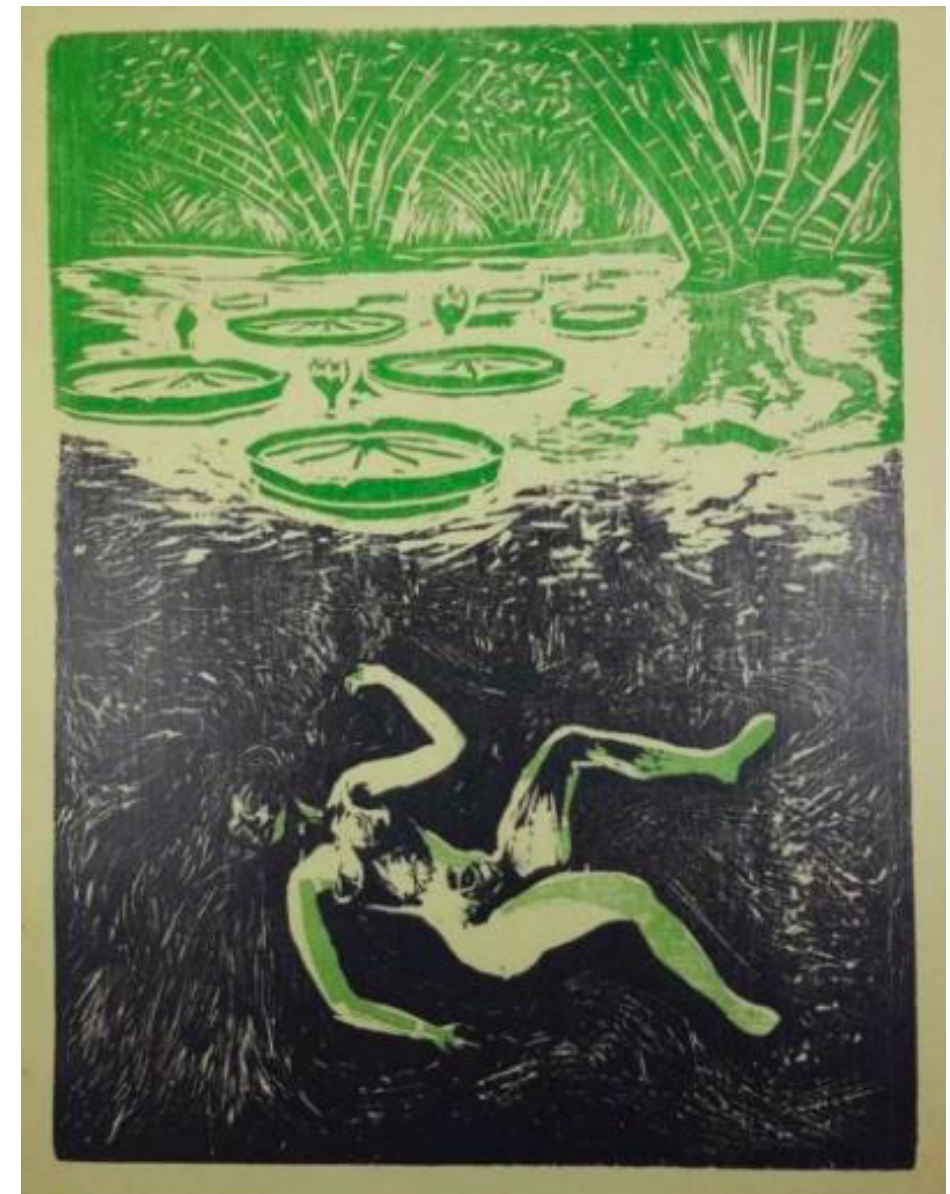


FIGURA 9.

Oswaldo Goeldi, ilustração para Cobra Norato de Raul Bopp, 1937. Fonte: Bibliomania.

Acima dela, em verde, está o rio, sintetizado pelos bambus que crescem em leque em suas margens e pelas vitória-régias sobre as águas. O verde instaura o suspense que o vermelho repeleria: o desejo compartilhado entre o corpo da mulher e a floresta é latente, pulsante, intacto.

Em outras ilustrações do livro, as cores assumem o mesmo sentido físico, imediatamente sensorial, materializando a fricção com o mundo da floresta. O azul noturno funde a aparente placidez das águas do rio, nas quais se banham duas capivaras (fig. 10), ao entrelaçamento convulso dos galhos das árvores, cujas típicas folhas circulares da flora amazônica parecem girar e criam ondas de energia que reverberam na gravura. O espectador se vê fisicamente envolvido nessa mistura de calma e ameaça, de sossego e agitação.

Um verde discreto rebaixa o tumulto da natureza na prancha que mostra a Cobra Grande no rio agitado, com seu corpo crispado, sobre o qual o mato se eriça como fogo (fig. 11). Em sua aplicação em faixas verticais, imprime ritmo oposto às frestas horizontais que atravessam o espaço, no céu e no rio. Sobre uma pedra na margem, uma pequena cobra e um tatu admiram a cena — provavelmente uma alusão ao episódio do livro no qual Norato e o Tatu veem o que parece ser um navio, logo desmentido pelo protagonista: “– Escuta, compadre. / O que se vê não é navio. É a Cobra Grande.” (Canto XXVIII)

Em outra gravura (fig. 12), Goeldi vale-se do amarelo para trazer a vibração que parece faltar na festa na oca, cujas figuras estão, em sua maioria, imóveis, com ares de desconsolo. Vindo das frestas da gravura, encarna a luz e a vitalidade. A poesia desse amarelo vivo é seca, substantiva, de uma imediaticidade correlata à experiência direta da força elementar da natureza. A festa, que facilmente poderia ser entendida como um microcosmo do projeto modernista de Bopp de celebração da brasilidade, é apresentada na fricção entre circunspeção e intensidade. Não celebra; expõe as fraturas entre vontade e realidade.



FIGURA 10.

Oswaldo Goeldi, ilustração para Cobra Norato de Raul Bopp, 1937. Fonte: Bibliomania.



FIGURA 11.

Oswaldo Goeldi, ilustração para Cobra Norato de Raul Bopp, 1937. Fonte: Bibliomania.

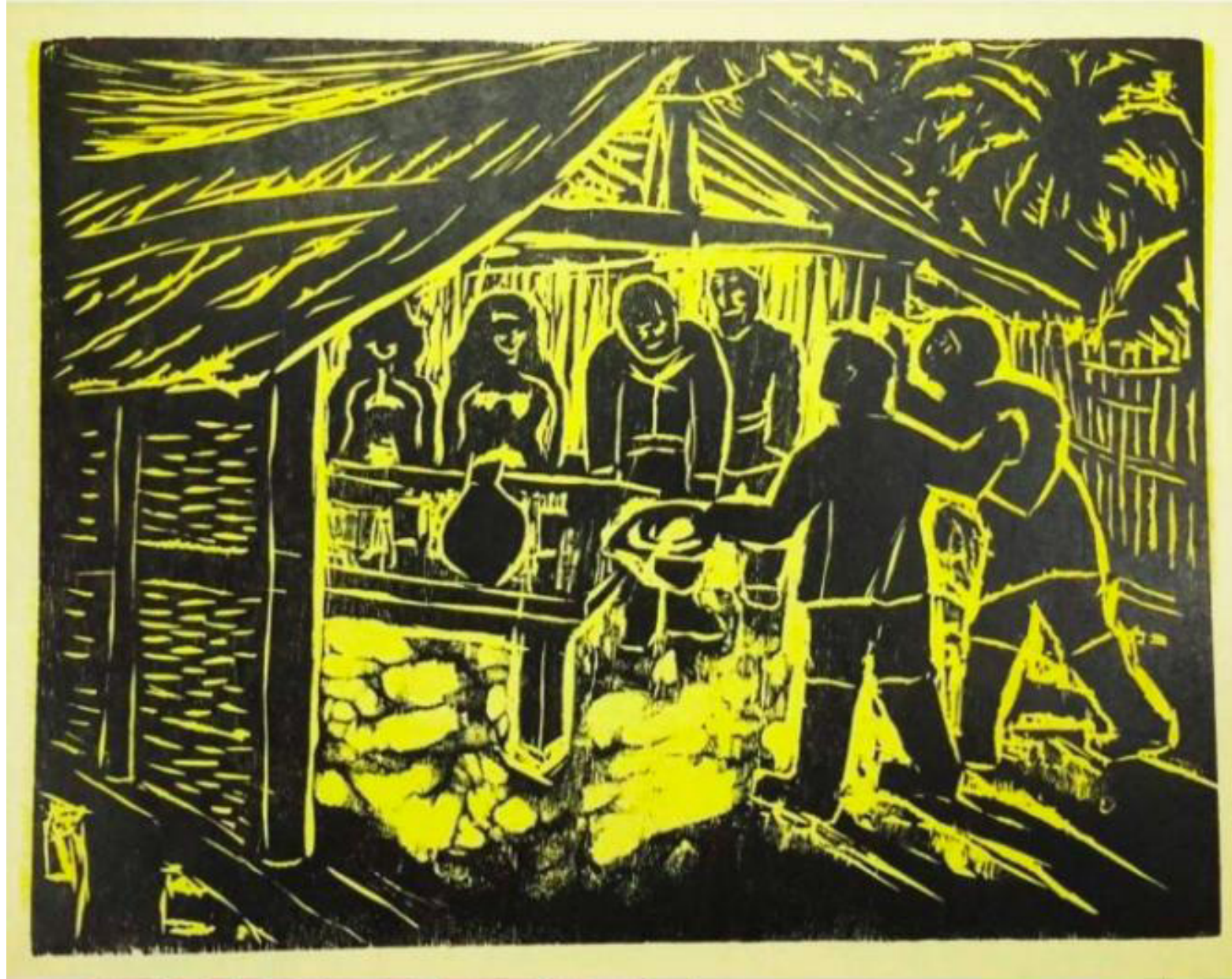


FIGURA 12.

Oswaldo Goeldi, ilustração para Cobra Norato de Raul Bopp, 1937. Fonte: Bibliomania.

Em todas essas ilustrações, vemos como Goeldi busca erguer o correlato plástico do tumulto verbal de Bopp. Escritor e ilustrador querem falar do mundo inédito da Amazônia, para o que precisam gestar uma linguagem nova, radicalmente moderna. Para o literato, a opção de humanizar a floresta funciona como modo de se livrar das descrições exotizantes ou romantizantes: “Esta é a floresta de hálito podre/ parindo cobras/ Rios magros obrigados a trabalhar/ A correnteza se arrepia/ descascando as margens gosmentas” (Canto IV). Para o artista, a imediaticidade da natureza amazônica exige o questionamento da tradição literária da gravura expressionista e seus vínculos com o universo fantástico e simbólico.

Segundo Priscila Rufinoni, nessas gravuras, Goeldi sai “do mundo de Kubin para adentrar o de Gauguin”:

Se a relação dos modernistas com a arte primitiva foi de alguma forma tutelar, se foi a visão culta e europeia dos artistas que estabeleceu, de cima para baixo, uma cultura popular e se o primitivismo brasileiro é um fruto tardio do interesse pelo não-europeu da arte francesa, a relação de artistas como Goeldi com a poética antropofágica abre novas vias para o diálogo, antes unilateral, Brasil-Europa. Formado no espírito simbolista-expressionista do final do século, Goeldi dialoga com as vertentes brasileiras da arte moderna e a partir delas reinterpreta, ressignifica os estilemas do Simbolismo europeu. (...) A mítica da antropofagia, aquela imbricação do imaginário brasileiro e da forma moderna, é o pano de fundo dessa reinterpretação do paraíso não-civilizado de Gauguin. (Rufinoni, 2000, p. 159)

Goeldi nos leva a experimentar a alteridade como matéria formadora do universo amazônico, no qual os sentidos e as formas são cambiantes e inabordáveis; onde *um* pode sempre ser *outro*. O assombro com a realidade, a experiência sensível do maravilhamento, em suas dimensões naturais e culturais, físicas e simbólicas, não quer produzir imagens anedóticas ou pitorescas. Oswaldo Goeldi constrói o sublime da natureza

amazônica pelo seu avesso. Encontra-o na privação da noiva, na solidão altiva da onça, na aspereza da Cobra Grande, na tensão do quebra-cabeça de animais no rio, na agitação da noite, na materialidade intransponível das coisas da natureza, na fratura entre força vital e fatalidade do destino.

O sublime ecológico, entre fraturas e avessos

A leitura conjunta das viagens oitocentistas e das fabulações modernas evidencia que a Amazônia se torna um dos mais persistentes laboratórios de experimentação e criação do sublime na cultura brasileira. No século XIX, tanto Castelnau quanto Marcoy operam dentro de uma matriz romântica que organiza o encontro entre viajante e floresta a partir da relação homem-natureza. Mesmo quando se afastam entre si — ora pelo inventário científico, ora pela vertigem sensível —, ambos concebem a grandeza amazônica como aquilo que excede a medida humana e desestabiliza os sentidos.

A floresta monumental, os rios desmedidos, as forças geológicas e o perigo microscópico constroem um regime de experiência no qual a imaginação é forçada a reconhecer sua insuficiência diante do excesso da natureza. A origem romântica do sublime ecológico aparece, assim, como uma chave de leitura contínua nesses relatos. Entre dois polos (o científico e o abismal), o século XIX produz uma representação ecológica sustentada por essa matriz romântica: a Amazônia é o lugar onde a experiência sensível transborda suas molduras e desafia o olhar.

Quando avançamos para o século XX, a dimensão ecológica persiste, mas o sublime deixa de depender da paisagem colossal para surgir no interior da própria expressão artística. A força sensível da Amazônia não desaparece; ao contrário, se internaliza na linguagem, na cor, na forma e na fabulação. No lugar de rios infinitos e árvores monumentais, vemos linhas fraturadas e crispadas, cortes e frestas, distorções figurativas,

planos intensos de vermelho, personagens que emergem como síntese de mundos híbridos. A natureza é traduzida pela linguagem, irrompendo menos como exterioridade sublime e mais como força e grandeza intrínsecas.

Nesse sentido, Goeldi constrói o sublime pelo seu reverso. Suas ilustrações não pretendem trazer a elevação diante do espetáculo natural, e sim a “queda” na materialidade radical da xilogravura. As cores e os desenhos, que na tradição dos relatos de viagem oitocentistas funcionavam como indício do exótico e do selvagem, tornam-se superfícies excitadas, presença material do suspense e do maravilhamento. O reconhecimento da dimensão estética da alteridade convida à percepção do espectador como parte de uma intrincada teia de relações, que, a um só tempo, o leva a perceber-se como sujeito e como parte integrante desse mundo fascinante.

Ainda assim, esse sublime moderno, deslocado para o campo da expressão, não rompe completamente com sua origem romântica. A fabulação amazônica de Bopp, o gesto expressionista de Goeldi ou a reelaboração simbólica das figuras da floresta nos viajantes modernos, como Euclides da Cunha e Mário de Andrade, mantêm vivo o legado do século XIX: a natureza como totalidade, matéria-prima originária e espaço de transfiguração. O que se transforma é o regime de representação. O sublime ecológico moderno converte a natureza em matéria plástica e poética, permitindo sua sobrevivência como energia, fabulação, choque, intensidade sensível.

Neste artigo, destacamos o percurso histórico e as reconfigurações do sublime amazônico. Nascido da sensibilidade romântica dos viajantes, atravessa a cisão entre o cientificismo e a experiência de etnólogos em registros paraficcionais e alcança, no mundo moderno, uma nova linguagem de expressão, na qual natureza e forma se interpenetram. Nesse itinerário, observamos como a floresta amazônica se ergue e se sustenta como matriz poética capaz de renovar, a cada época, a experiência do assombro, da ameaça e da beleza.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. Org. Marco Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp; IEB/USP, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BIBLIOMANIA [blog], 22 dez. 2019. [Pranchas para a edição de Cobra Norato, de Raul Bopp, edição de 1937]. Disponível em: <https://bibliomania.blogspot.com/2019/12/cobra-norato-raul-bopp.html>. Acesso em 6 dez. 2025.

BOPP, Raul. **Cobra Norato** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=W26YDQAAQBAJ&pg=PT6&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false. Acesso em 3 dez. 2025.

BOPP, Raul. **Vida e morte da antropofagia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.

CASTELNAU, Francis de. **Expedição às Regiões Centrais da América do Sul**. Tradução de Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1949.

CASTELNAU, Francis de (Dir.). **Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud: Vues et Scènes – Atlas de Planches**. Paris: P. Bertrand, 1855.

CUNHA, Euclides da. Terra sem história (Amazônia). In: **À margem da história**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERREIRA, Daniel Prudente da Silva. **Do fundo do mar, a noiva e o vento: ilustração e gravura na obra de Oswaldo Goeldi**. Dissertação de mestrado. Salvador: PPGAV/UFBA, 2015. Disponível em https://www.ppgav.eba.ufba.br/sites/ppgav.eba.ufba.br/files/do_fundo_do_mar_a_noiva_e_o_vento.pdf. Acesso em 6 nov. 2025.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Flami-N'-Assú: Manifesto e Perspectivismo Amazônico no Modernismo Brasileiro na Década de 1920. **Rev. Hist.** (São Paulo), n. 181, a04122, 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2022.196154>. Acesso em 2 dez. 2025.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **A História da Arte e as Imagens da Amazônia**. Manaus: Editora Valler, 2024.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

MACÍAS-RECIO, Alicia. De lo sublime excepcional a lo sublime común: una revisión crítica de la estética ambiental. **Thémata. Revista de Filosofía**, n. 72, p. 162–186, jul./dez. 2025. DOI: <https://doi.org/10.12795/themata.2025.i72.09>. Acesso em 27 mar. 2026.

MARCOY, Paul. **Travels in South America from the Pacific Ocean to the Atlantic Ocean**. New York: Scribner, Armstrong & Co., 1875.

MARTIUS, Carl F. Von. **A viagem de Von Martius – Flora Brasiliensis**. Vol.1 Parte 1. Rio de Janeiro: Índex, 1996.

NAVARRO e ÁVILA. **Histórias em língua geral da Amazônia**. São Paulo: Centro Angel Rama/FFLCH/USP, 2017.

REINALDO, Gabriela. O começo do terrível – o legado de von Martius entre a ciência e a ficção na representação da natureza brasileira. **Visualidades**, Goiânia, v. 12, n. 2, jul/dez. 2014, p. 113–141.

ROSA, Luiz Victor da. A inconstância da forma selvagem: oito versões de Cobra Norato. **Remate de Males**, Campinas-SP, v. 43, n. 2, jul./dez. 2023, pp. 392-408.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. O lampião da rua e a floresta: a gramática alegórica de Oswaldo Goeldi. **Língua e Literatura**, n. 26, 2000, p. 151-174.

SILVA, Cláudio Antônio da. **A poesia modernista “Cobra Norato”, de Raul Bopp: tradução para o nheengatu de mitologias originadas nas selvas da Amazônia**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Usp, 2020.

SILVA, James Roberto. Revisitando Paul Marcoy em sua passagem pelo Amazonas: viajantes naturalistas e a vulgarização científica no século XIX. In: **Anais ANPUH-SP – Simpósio Temático Ciência e Tecnologia: História, Educação e Institucionalização**. Franca, SP, 2010.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Fissuras. In: BRITO, Ronaldo. **Oswaldo Goeldi**. Rio de Janeiro: S. Roesler: Instituto Cultural The Axis, 2002.

SIQUEIRA, Vera Beatriz e HEYNEMANN, Claudia. Between Lushness and Desolation: The Image of the Tijuca Forest in the Nineteenth Century. **Latin American and Latinx Visual Culture**, Vol. 7, Number 4, pp. 87-95.

STIGER, Veronica. **Maria Martins: Metamorfoses**. São Paulo: MASP, 2013.

VOLTARELLI, Maura. Perspectivismo e Antropofagia em Cobra Norato, de Raul Bopp. **Palimpsesto**, N° 24, Ano 16, jan.-jun., 2017, p.162-176.

Data de submissão: 08/12/2025

Data de aceite: 13/04/2026

Data de publicação: 25/05/2026