Poéticas botânicas infraordinárias e femininas: um processo pictórico autoral em diálogo com a obra de Marianne North

Infraordinary and feminine botanical poetics: an authorial pictorial process in dialogue with the work of Marianne North

Francine da Rosa Furlan*
Karine Gomes Perez Vieira**

Recebido 2026-08-17
Aceito 2026-09-12
Publicado 2026-11-11

* Mestranda em Artes Visuais, na linha de pesquisa Arte e Visualidade, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com bolsa CAPES. Bacharel em Artes Visuais (2023) e Técnica em Paisagismo (2018) pela mesma instituição. Participa do Grupo de Pesquisa Processos Pictóricos (GPICTO/CNPq).

** Professora no Departamento de Artes Visuais/UFSM e no PPGART/UFSM. Doutora em Artes Visuais (Poéticas Visuais) pelo PPGAV/UFRGS, com período sanduíche na Universitat Politècnica de València (Espanha), pelo PDSE/CAPES. Mestre em Artes Visuais pelo PPGART/UFSM (bolsista CAPES). Graduada em Desenho e Plástica - Bacharelado e Licenciatura Plena pela UFSM. Lidera o GPICTO - Grupo de Pesquisa Processos Pictóricos (CNPQ/UFSM).

Como citar:
da Rosa Furlan, F., & Gomes Perez Vieira, K. (2026). Poéticas botânicas infraordinárias e femininas: Um processo pictórico autoral em diálogo com a obra de Marianne North. *Imagem: Revista de História da Arte*, 8(1), e22848. https://doi.org/10.34024/75q65228

Resumo:

Este artigo versa sobre o processo criativo pessoal de uma das autoras, encarado como prática de resistência à invisibilidade de plantas infraordinárias do cotidiano, as quais são popularmente chamadas "plantas daninhas". Partindo da apropriação de procedimentos da arte e da ciência, como caminhada, coleta, prensagem, catalogação, monotipia, pintura, recorte e recomposição, as imagens criadas se aproximam da construção de um "jardim pictórico", ao trabalhar de modo semelhante à composição de canteiros, experiência herdada de um trabalho prévio da autora como artista-paisagista. Como referencial histórico, recupera-se a figura de Marianne North (1830-1890), pintora e viajante inglesa cuja obra não encontra um lugar de aceitação plena na arte ou na ciência de seu tempo, propondo, ainda, uma reflexão sobre a invisibilidade das plantas espontâneas como paralelo simbólico à restrição de notoriedade de trajetórias femininas na história da arte.

Palavras-chave:

Arte e Ciência

Botânica

Poéticas Infraordinárias

Invisibilidade

Pintura

Abstract:

This article addresses the personal creative process of one of the authors, understood as a practice of resistance against the invisibility of infraordinary everyday plants, popularly known as "weeds". Drawing on procedures appropriated from both art and science, such as walking, collecting, pressing, cataloguing, monotype, painting, cutting, and recomposition, the images created approach the construction of a "pictorial garden", working in a manner similar to the composition of flowerbeds, an experience inherited from the author's previous work as a landscape artist. As a historical reference, the figure of Marianne North (1830-1890), an english painter and traveler whose work never found full acceptance in either the art or science of her time, is recovered, proposing, moreover, a reflection on the invisibility of spontaneous plants as a symbolic parallel to the restricted recognition of women's trajectories in art history.

Keywords:

Art and Science

Botany

Infraordinary Poetics

Invisibility

Painting

Poéticas botânicas infraordinárias e femininas: um processo pictórico autoral em diálogo com a obra de Marianne North [1]

Introdução

Nos últimos anos, o debate sobre a presença e a ausência das mulheres nas imagens e por trás delas tem se fortalecido no campo da arte, revelando uma preocupação crescente em visibilizar processos criativos historicamente relegados à margem. Este escrito se insere nesse debate, a partir de um lugar específico: a abordagem da prática artística pessoal, de uma das autoras deste artigo, entendida como uma produção feminina do Sul Global e como um domínio de investigação sobre o que permanece invisível e o que se traz à luz do visível, tanto no manejo da natureza quanto na esfera da arte.

O estudo aqui apresentado é parte de uma pesquisa de mestrado em poéticas visuais, desenvolvida a partir da coleta de plantas espontâneas, comumente chamadas de "plantas daninhas"[2], encontradas no cotidiano. A partir dessa coleta, desenvolvem-se duas séries de trabalhos: um conjunto de pinturas produzidas por meio de monotipia[3], que compõem a série "Jardim Pictórico" (com alguns exemplares apresentados na Figura 1), e um conjunto de exsicatas[4] emolduradas,

1 Este artigo é uma adaptação de dissertação desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, sob orientação da professora Karine Gomes Perez Vieira. A pesquisa foi contemplada com Bolsa Capes de 2024 até 2026. Os dados da dissertação são: FURLAN, Francine da Rosa. Jardins (im)permanentes: transversalidades entre arte e botânica. 2026. 143 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2026. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/handle/1/39034.

2 São consideradas daninhas as espécies vegetais que nascem espontaneamente em frestas de calçadas, terrenos baldios, beiras de estradas, gramados, pastagens e também aquelas classificadas como infestantes em sistemas agrícolas, além das consideradas não ornamentais, no paisagismo, que brotam em jardins e canteiros planejados. Essas plantas podem interferir no desenvolvimento de outras culturas de interesse, disputando espaço, luz, água e nutrientes do solo, motivo pelo qual frequentemente são removidas, para preservar a composição previamente estabelecida, ou controladas por meio de capinas e pelo uso de herbicidas nas plantações comerciais, para garantir o desenvolvimento das plantas cultivadas.

3 Trata-se de um processo situado entre a pintura e a gravura, que produz resultados imprevisíveis (Kossovitch & Laudanna, 2000). Ainda, é definida como "uma impressão única feita a partir de uma superfície de impressão que não se pode ser reutilizada" (Hughes & Vernon-Morris, 2010, p. 368). Em suma, a monotipia constitui um procedimento de impressão que produz uma imagem única a partir do contato entre tinta, matriz e suporte.

4 Consistem na desidratação de plantas por meio de uma prensa botânica, prática recorrente no campo científico para fins de catalogação e montagem de herbários. No contexto das ciências naturais, a exsicata passa pela identificação, classificação e preservação, orientada por critérios técnicos rigorosos que incluem a nomeação binomial, a descrição morfológica e a indicação precisa de local e data da coleta. Nesta pesquisa, contudo, as exsicatas não têm como finalidade atender às normas científicas nem integrar um sistema taxonômico.

que compõem a série "Herbário Infraordinário" (exemplificada na Figura 2). Ambas as séries brotam do mesmo gesto: redirecionar a atenção para as existências vegetais infraordinárias[5], ainda que destinadas ao desaparecimento.



Figura 1: Registro das obras "Tropical" e "Topiaria", 20 x 30 cm cada.

Fonte: Arquivo da artista (2026).



Figura 2: Registro das exsicatas "Fedegoso" e "Dente-de-leão", 23 x 23 cm cada.

Fonte: Arquivo da artista (2026).

5 Aquilo que é o oposto do extraordinário: cotidiano, habitual.

O argumento central deste artigo indica que parte do processo criativo, fundamentado nos procedimentos de caminhada, coleta, pintura e catalogação, não apenas dialoga com uma tradição de exploração botânica historicamente masculina e institucional, mas também com outra figura singular da mesma tradição: Marianne North (1830-1890), pintora e viajante britânica que ocupou um lugar periférico tanto na história da arte botânica quanto na ciência.

Ao aproximar a poética autoral, aqui apresentada, da prática de North, não se busca apenas um precedente histórico para inspirar parte dos procedimentos desenvolvidos, mas uma reverberação estrutural: pois, do mesmo modo como as plantas espontâneas das séries "Jardim Pictórico" e "Herbário Infraordinário" escapam ao fundo neutro da ilustração científica, também as mulheres que transitaram entre arte e ciência escaparam aos enquadramentos disciplinares que as tornariam legíveis e, consequentemente, visíveis para a história.

Portanto, este artigo propõe articular três eixos: primeiro, uma revisão crítica da posição de Marianne North na arte e na ciência, a partir de uma leitura de gênero; segundo, uma descrição do processo criativo da autora, entendido como apropriação de parte de procedimentos historicamente associados às expedições botânicas, vinculados a demais processos poéticos e à sua própria experiência como artista-paisagista; e terceiro, uma reflexão sobre a invisibilidade das plantas espontâneas como paralelo simbólico à invisibilidade de trajetórias femininas na arte. Ao final, conclui-se que tais procedimentos ligados, sobretudo, à uma poética relacional, constituem outros modos de visibilidade para aquilo que a história e a botânica convencional representam ou apagam.

Marianne North: Entre Arte, Ciência e Gênero

Ao longo da sua vida, Marianne North (Hastings, Inglaterra, 1830) realizou nove expedições por diferentes continentes, onde criou mais de oitocentas pinturas a óleo (figura 3) que registram 727 gêneros e aproximadamente mil espécies diferentes de plantas, algumas destas desconhecidas pela ciência até então (Dickenson, 2000; Gazzola, 2008; Martins & Silva Junior, 2023). A sua passagem pelo Brasil, entre 1872 e 1873, resultou em mais de cem pinturas de paisagens, botânica, natureza morta, retratos de flores e de insetos (Dickenson, 2000). Ao final da sua trajetória, segundo Gazzola (2008), financiou com seus próprios recursos a construção da *Marianne North Gallery* no *Royal Botanic Gardens, Kew*, na Inglaterra, a qual foi inaugurada em 1882 e abriga de forma permanente suas

obras.



Figura 3: North, Marianne. *A new Pitcher Plant from the limestone mountains of Sarawak, Borneo (Nepenthes Northiana).* 1876. Pintura a óleo.

Fonte: *Royal Botanic Gardens, Kew.*

Apesar da expressiva produção e do reconhecimento obtido ainda em vida, uma vez que teve seu trabalho apreciado inclusive por Charles Darwin, recebeu convites para expor suas obras por Dom Pedro II, e até mesmo obteve uma carta de agradecimento da rainha Vitória a respeito da galeria (Gazzola, 2008), North permanece retratada como uma figura enigmática na história da arte e da ciência. Conforme Dickenson (2000), grande parte dos historiadores destes dois campos tendem a considerá-la marginal em ambos: suas composições não correspondem à simples pintura floral, tampouco se ajustam ao modelo da ilustração botânica científica, consolidado no século XIX.

Diferentemente do padrão segundo o sistema de classificação de Lineu[6], que isolava o espécime sobre um fundo neutro para garantir precisão morfológica e identificação, North optou por retratar as plantas em seu habitat natural, inseridas no ambiente composto pela fauna e demais elementos da paisagem circundante. Além disso, a norma técnica considerava a aquarela como a forma convencional de representação botânica, enquanto North utilizava tintas a óleo (Martins & Silva Junior, 2023). Ainda assim, suas viagens e pinturas foram importantes fontes de descobertas para novas espécies e documentação da flora de diferentes lugares, servindo tanto à arte quanto à ciência.

Portanto, a dificuldade de posicionamento de Marianne North pode ser entendida como um desafio mais amplo, e não como um problema de suas obras. Tal questão estrutural já foi apontada pela historiadora de arte Linda Nochlin em seu ensaio sobre a ausência de mulheres no cânone artístico. Nochlin (2016) argumenta que a questão "por que não houve grandes mulheres artistas?" é uma pergunta mal formulada, quando na verdade a conclusão da mesma é a de que a arte não é uma atividade livre ou o resultado do trabalho prolífico de uma artista. Desta maneira, associando esta questão a North, é possível deslocar a pergunta para "que condições tornaram North ilegível para a sua época?", e assim evidenciar que a sua marginalidade não decorre de uma limitação de talento artístico ou rigor científico, mas de uma categoria indisponível de "artista" ou "naturalista" no século XIX, que acolhesse plenamente a sua produção.

Esta segregação está relacionada às transformações do próprio campo da botânica ao longo do século XIX. Até meados do século, a botânica era considerada uma disciplina adequada ao aprendizado de moças e mulheres (Dickenson, 2000; Martins & Silva Junior, 2023). Contudo, à medida que se consolidava como ciência institucional, o campo foi sendo progressivamente apropriado por homens, e a ilustração científica passou a ser regida por parâmetros cada vez mais normativos, distanciando-se da sensibilidade que caracterizava a produção amadora feminina. Atuando exatamente nesse momento de consolidação disciplinar, North esteve situada em um limiar instável: nem plenamente artista, nem plenamente naturalista.

Entretanto, quando se compara a recepção de North à de outra pintora botânica inglesa, Margaret Mee (1909-1988), que também retratou plantas em seus

6 Carl von Linné ou Lineu foi um naturalista sueco (1707-1778) que propôs o sistema de nomenclatura binomial (gênero e espécie) para a classificação dos seres vivos (Rix, 2014). Por meio da sua obra *Systema naturae* que descrevia e classificava espécies com base em ilustrações de outros autores, estimulou que novas plantas fossem identificadas por um nome científico, acompanhadas pela descrição textual e ilustração detalhadas (Oliveira & Conduru, 2004).

habitats naturais e manteve vínculo institucional[7] com o *Royal Botanic Gardens, Kew*, na Inglaterra, o afastamento de North se torna mais evidente. Enquanto Mee é amplamente reconhecida como ilustradora botânica, com sua obra associada à causa da conservação ambiental e à documentação de espécies ameaçadas da flora amazônica, North segue sendo descrita, predominantemente, como uma viajante ou pintora de talento incomum, mas não como uma artista ou naturalista. A diferença de tratamento entre as duas sugere que a definição acerca da carreira de North não decorre apenas de escolhas de estilo, mas de regimes históricos de legitimação que, no século XIX, restringiam o acesso das mulheres à autoridade científica, ainda que suas práticas de observação e catalogação seguissem rigor comparável ao de seus equivalentes artistas e naturalistas homens (Dickenson, 2000).

Além disso, é possível analisar estas perspectivas sob um contexto mais amplo através da literatura de viagem produzida por mulheres no período vitoriano. Segundo Gazzola (2008), as viajantes do século XIX construíram seus relatos em meio a duas forças que agiam ao mesmo tempo: o poder do colonialismo e o poder do patriarcado. Isso as colocava em uma posição ambígua, ora como parte de uma cultura colonizadora que se via como superior, e ora vistas como inferiores por serem mulheres dentro de sua própria cultura. Assim, as viagens eram ao mesmo tempo uma forma de liberdade e de manter os papéis de gênero esperados das mesmas, pois, embora longe de casa, ao escrever e pintar, as mulheres continuavam presas, em seus textos, ao espaço doméstico e aos valores do seu país de origem. Marianne North não escapou totalmente dessa condição: seus diários mostram uma liberdade incomum para uma mulher da época, mas também revelam o olhar eurocêntrico e os preconceitos culturais e raciais comuns ao imaginário colonial vitoriano.

Contudo, interessa a este artigo menos julgar essas contradições, mas reconhecer, na obra de North, o gesto que antecipa uma questão que atravessa o processo criativo autoral desta pesquisa poética contemporânea: como representar a vida vegetal sem reduzi-la a um objeto abstrato, isolado de seu contexto vital? A questão se coloca porque, mesmo que North não tenha adequado a sua obra às normas da ciência, tampouco a sua produção rompeu inteiramente com o conhecimento científico do seu tempo; ela o expandiu por meio da experiência sensível, inserindo a planta em uma trama de relações que a ilustração botânica

7 Margaret Mee inaugurou no *Kew Gardens* o programa *Margaret Mee Amazon Trust* (1988), com o objetivo de preservar suas pinturas na instituição, e criar bolsas de estudos voltadas à pesquisa e educação sobre a flora e conservação da Amazônia (Mayo, 2010).

convencional suprimiu. É justamente a partir do gesto de inserir a planta num campo relacional, e não a isolar sobre um fundo neutro, que se propõe uma aproximação entre duas práticas que envolvem a arte botânica (a de uma das autoras deste artigo e a de Marianne North), mesmo situadas em diferentes séculos, contextos geográficos e culturais.

Portanto, recupera-se North não como uma influência estilística direta para a pesquisa pessoal, mas como um precedente estrutural: uma mulher cuja obra foi produzida no cruzamento entre arte e ciência, e que, justamente por essa condição transversal não encontrou um lugar estável em nenhum dos dois campos. Essa mesma condição de fronteira, nem inteiramente arte e nem inteiramente ciência, é um território que a presente prática autoral também atravessa, embora nos dias de hoje, essa transversalidade seja frequentemente reivindicada como potência crítica e artística.

Procedimentos Poéticos Para Catalogação Botânica

Embora a paixão pela natureza sempre tenha acompanhado uma das autoras deste artigo, a aproximação com a botânica não nasceu no campo da arte, mas de uma experiência anterior: durante a atuação como paisagista no Jardim Botânico do Colégio Politécnico da Universidade Federal de Santa Maria, entre 2016 e 2020. Neste período, o contato cotidiano com a botânica e os processos que acompanham a vida vegetal, como o plantio, a poda, o transplante, a adubação, a rega, a observação dos ciclos, constituíram um aprendizado sensível sobre o tempo da planta e sua natureza efêmera. Este modo de perceber a natureza está associado a um "olhar jardineiro"[8]: uma percepção formada, justamente, pela experiência prática com jardins, vinculada a um aprendizado sensível e relacional com a vida vegetal.

Após o encerramento da atividade como paisagista no Jardim Botânico, a artista direcionou a atenção para além dos jardins planejados, lançando-se no que poderia ser descrito como uma pequena expedição cotidiana. Não muito diferente, em sua lógica, daquelas empreendidas pelos viajantes naturalistas dos séculos anteriores, ainda que evidentemente muito distante em escala, finalidade e contexto histórico. Dessa forma, os procedimentos metodológicos se deram da seguinte forma: mapeou-se primeiro as plantas do próprio jardim doméstico,

8 Nesta pesquisa, a expressão "olhar jardineiro" é usada para designar um modo de percepção constituído pela experiência prática com jardins, vinculada à trajetória como paisagista, e a forma como essa experiência direciona a prática artística autoral.

categorizando as comuns, as incomuns e as consideradas indesejadas segundo uma visão paisagística. Entre elas, foram justamente as chamadas "plantas daninhas", indesejáveis por sua espontaneidade em se alastrar pelos mais diversos locais sem serem convidadas, que redirecionaram de forma decisiva o processo artístico pessoal.

Essa reorientação implicou a incorporação de procedimentos que, embora tenham emergido organicamente dessa prática, encontram consonância com uma longa tradição de explorações botânicas realizadas por diferentes civilizações, com finalidades científicas, econômicas e simbólicas, e pode-se citar desde a expedição promovida pela rainha egípcia Hatshepsut à região de *Punt*, por volta de 1500 a.C. (Janick, 2007), até as expedições vitorianas do século XIX, das quais Marianne North é uma das figuras mais emblemáticas. Ao longo da história, essas viagens consolidaram procedimentos de observação, coleta, transporte, catalogação e cultivo que atravessam diferentes culturas e campos do conhecimento, ressoando, ainda hoje, em práticas artísticas ressignificadas.

É importante salientar, que a produção autoral aqui apresentada não busca reproduzir os objetivos científicos ou coloniais de tais expedições históricas, mas de se apropriar de alguns de seus procedimentos para a produção de um conhecimento de natureza poética e subjetiva. Essa apropriação, bem como o processo criativo desenvolvido, encontra fundamento metodológico na abordagem poiética discutida por Sandra Rey (2002), que compreende o processo criativo como base estruturante de uma pesquisa em poéticas visuais, permitindo cruzamentos e hibridismos entre conhecimentos, procedimentos e materiais interdisciplinares. A partir desta perspectiva, os procedimentos desenvolvidos deixam de ser apenas etapas técnicas de produção, passando a constituir modos de investigar as relações entre arte, botânica e paisagem.

A caminhada, sendo o primeiro dos procedimentos, ocupa um lugar central nesse percurso. Enquanto as plantas ornamentais se apresentam nos canteiros planejados, as plantas espontâneas crescem nas frestas, margens, terrenos baldios, desenvolvendo-se mais livremente em territórios que se encontram, normalmente, longe da ação humana, embora possam emergir em qualquer lugar, inclusive nos canteiros planejados. Portanto, encontrar diferentes espécies exige um deslocamento atento pelo ambiente urbano, o que aproxima a prática da caminhada como estratégia artística de exploração do território. Esta prática é discutida por Francesco Careri (2013), para quem o caminhar não se limita a um deslocamento

físico, mas consiste em uma atividade criativa capaz de transformar o espaço em lugar. O caminhar em busca dessas plantas exige um colocar-se em estado de atenção, um voltar-se justamente para aquilo que permanece à margem do olhar: para o infraordinário, conceito norteador da atenção durante a caminhada, o qual será abordado na seção seguinte.

Quanto à coleta, cada exemplar segue uma lógica dupla: em uma primeira ocasião, a planta é destinada à secagem por meio de uma prensa botânica de madeira, técnica que retira sua umidade ao longo de aproximadamente duas semanas, preservando, na medida do possível, suas formas e cores originais. Essa etapa constitui a exsicata, que após ser disposta e fixada sobre um papel preto, é emoldurada e compõe a série "Herbário Infraordinário". Em uma segunda ocasião, um novo exemplar da mesma espécie é coletado para ser utilizado na impressão de monotipias. Folhas, flores e caules, ainda frescos, são entintados e transferem sua textura e forma para a placa de gelatina e então para o papel, ou diretamente para o papel, antes de perderem completamente a vitalidade.

Assim, após os procedimentos de coleta, a produção da série "Jardim Pictórico" se desenvolve por meio da monotipia, técnica situada entre a pintura e a gravura que produz uma imagem única, irrepetível, a partir do contato entre tinta, matriz e suporte. A matriz utilizada é uma placa de gelatina, cuja maciez acolhe de modo mais receptível as nervuras e as texturas dos elementos botânicos entintados e pressionados contra o papel. Os próprios fragmentos vegetais, a folha, a flor e o caule, funcionam como carimbos, transferindo para o suporte, no momento do contato, a sua forma e presença física. Essa presença, entretanto, não se mantém, pois, a planta utilizada na impressão rapidamente perde a sua forma, e o que permanece como imagem é apenas o vestígio do seu breve encontro com a tinta.

O gesto que, no entanto, mais aproxima esse processo do trabalho de jardinagem, e que constitui o núcleo poético deste artigo, não é a impressão em si, mas o que vem após: o recorte e a recomposição dos fragmentos. Depois de impressas, as monotipias são recortadas em pequenas dimensões, misturadas entre si e, posteriormente, recompostas por meio de colagem sobre telas previamente preparadas com tinta. Esse gesto de fragmentar a imagem impressa surgiu como forma de deslocá-la da condição inicial de registro, vinculada a um único espécime, identificável e documental, e transformá-la em matéria disponível à recomposição.

Ao ser fragmentada, a monotipia deixa de corresponder a uma espécie reconhecível e se converte em forma, cor, textura, sobreposição e vestígio. Quando

reorganizada sobre a tela, passa a compor uma paisagem subjetiva, aparentando menos um catálogo de espécies. Esse processo de recorte e recomposição encontra correspondência direta com a prática que atravessa a formação de paisagista da artista: o planejamento, preparo e manejo do canteiro. Assim como um canteiro se constitui por escolhas sucessivas, também a tela, na etapa de recomposição das monotipias, se transforma em um espaço de cultivo: a partir do "olhar jardineiro", os fragmentos pictóricos são distribuídos pelas escolhas de quais espécies aproximar, quais afastar, que ritmos de cor e textura equilibrar, o que podar e o que deixar brotar.

Neste sentido, há uma analogia estrutural entre o gesto de fazer arte e o de fazer jardins: ambos operam a partir do planejamento, da seleção e do rearranjo de elementos que, isolados, não constituiriam ainda uma paisagem, mas que uma vez articulados entre si, produzem uma experiência de composição visual e sensível. Essa analogia é simbólica e também literal, ainda que em outra escala e com outros materiais, pois reencena a mesma lógica compositiva do trabalho no jardim, deslocando o processo do espaço físico de cultivo: da terra para a tela.

Esse processo também recupera a questão discutida anteriormente sobre a tradição da ilustração científica. Enquanto a norma organiza a planta segundo uma lógica de catalogação individual, com cada espécie representada de modo isolado e identificado dentro de um sistema, o gesto de recortar e recompor as monotipias também não se encaixa neste padrão. Nenhum fragmento de monotipia representa uma espécie específica de modo isolado, cada composição final resulta de um encontro entre múltiplos fragmentos, de coletas e pinturas distintas, reunidos por uma decisão compositiva subjetiva. Esse deslocamento, de um regime de identificação científico e individual para um regime de composição relacional, ecoa um movimento próximo do qual se buscou destacar no plano histórico para Marianne North: a recusa de uma lógica que separa e isola os elementos vegetais, em favor de outra que os relaciona e os deixa coexistir em um mesmo campo visual, sem subordinar uns aos outros.

A monotipia, no processo pessoal, evidencia a (im)permanência da vida vegetal: uma presença que é sempre transitória. A planta brota, é coletada, catalogada, transformada em pintura e perde a sua vitalidade, permanecendo apenas como vestígio. Entretanto, adquire uma segunda vida, agora não mais como espécime, mas como parte de uma composição pictórica, tão instável e provisória quanto o próprio canteiro que a inspira. Nessa passagem, do vegetal

vivo à monotipia, à exsicata e, então, ao fragmento recomposto, revela-se um elo de transformações que não busca classificar a planta ou esta poética em nenhuma categoria, mas acompanhar, com os meios possíveis da pintura, sua condição de presença sempre efêmera.

A nomeação dos trabalhos segue um mesmo sentido de deslocamento. As exsicatas da série "Herbário Infraordinário" recebem como título o nome comum de cada planta, e não a nomenclatura científica: uma escolha que aproxima o exemplar da linguagem cotidiana, do modo como ele é reconhecido e nomeado na oralidade popular, e não do sistema binomial que o inscreveria em uma classificação botânica formal. Já as obras da série "Jardim Pictórico" recebem títulos extraídos do vocabulário próprio da jardinagem: termos que não descrevem as plantas retratadas, mas lembram, por associação de cores, texturas, formas ou contextos do sentido que adquirem. Esse duplo destino de coleta e processo, ora mais criativo, ora mais naturalista, mostra de um lado a preservação parcial e frágil da exsicata, de outro, o registro de uma presença ausente da monotipia, evidenciando uma tensão que atravessa toda a pesquisa: ela subsiste entre permanência e impermanência, entre documentação e vestígio.

Neste contexto, o atravessamento entre arte e ciência também se desdobra no modo como os trabalhos resultantes desta pesquisa foram apresentados. A exposição intitulada "Jardins (im)permanentes", a qual apresentou as duas séries "Jardim Pictórico" e "Herbário Infraordinário" ocorreu entre os dias 06 e 30 de maio de 2026 no Jardim Botânico da Universidade Federal de Santa Maria (Figuras 4 e 5). O evento expositivo reforça conceitualmente a investigação, uma vez que reinsere as imagens produzidas em um território vinculado às ciências naturais, ao conhecimento cientifico e à experiência direta com as plantas. Desta maneira, a produção retorna simbolicamente ao espaço de cultivo, mas sem ocupar esse lugar como um documento científico ou pintura decorativa: ela se apresenta como proposta poética de um jardim subjetivo.



Figura 4: Registro das obras durante a Exposição individual Jardins (im)permanentes. 2026. Fotografia. Jardim Botânico da Universidade Federal de Santa Maria. Fonte: Arquivo da artista (2026).



Figura 5: Registro de parte das obras durante a Exposição individual Jardins (im)permanentes. 2026. Fotografia. Jardim Botânico da Universidade Federal de Santa Maria. Fonte: Arquivo da artista (2026).

Deslocamentos do infraordinário: paralelos entre as "Plantas Daninhas" e o feminino

As "plantas daninhas" são definidas, na literatura (Lorenzi, 2014), como qualquer espécie vegetal que cresce onde não é desejada. Essa definição revela, por si só, que o caráter "daninho" não está contido na planta, mas na relação que o ser humano estabelece com ela, uma vez que o "desejo" de preservá-la tem de brotar do próprio sujeito que a cultiva ou não. Sendo assim, uma mesma espécie pode ser vista como praga em um canteiro planejado ou como erva medicinal em outro contexto. Trata-se, portanto, de uma categoria relacional e não morfológica, pois o que determina a invisibilidade ou a indesejabilidade de uma planta é o lugar que ela ocupa dentro de um sistema de expectativas estéticas e produtivas, e não apenas a sua estrutura biológica.

Essa constatação permite uma aproximação simbólica com a questão de gênero que atravessa este artigo. Assim como a planta espontânea é definida pelo lugar que ela ocupa em relação a um sistema de valores estabelecidos previamente, também a trajetória de uma artista como Marianne North (e de outras mulheres) foi definida, na história da arte e da ciência, menos por sua produção efetiva do que pelo fato de não se ajustar aos enquadramentos disciplinares vigentes do seu tempo. Em ambos os casos, os termos pelos quais ambos são referidos, a planta como "daninha", e North como "marginal" na arte e ciência, não descrevem qualidades intrínsecas, mas os limites classificatórios que acomodam o que escapa ao padrão esperado.

Nesta pesquisa, a atenção voltada às "plantas daninhas" vai ao encontro do conceito de infraordinário, formulado pelo escritor francês Georges Perec. Opondo-se à busca constante pelo extraordinário, o autor (Perec, 2010) propõe voltar o olhar para a estrutura silenciosa do cotidiano: o comum, o que está sempre presente, mas não é percebido. Deslocar a atenção para as coisas supostamente irrelevantes da experiência é um modo de revelar presenças que estruturam a nossa relação com o ambiente, mas que permanecem, quase a totalidade do tempo, invisíveis. No contexto desta pesquisa, essa reflexão direciona o olhar para as plantas que habitam discretamente os espaços cotidianos, e que raramente escapam à condição de coadjuvantes, sendo constantemente indesejadas.

Frequentemente, ao caminhar em busca dessas espécies, ocorre uma situação frustrante: ao identificar uma planta que não pode ser coletada naquele momento por motivos além da pesquisa, ao retornar ao local dias depois, a planta

já está removida pela ação humana, arrancada ou cortada em detrimento de uma paisagem considerada mais organizada. Essa ausência evidencia a tendência cultural em rejeitar espécies que não são exóticas, sem floração exuberante ou que surgem espontaneamente, contrariando a organização do espaço. Assim, as chamadas "plantas daninhas" são frequentemente vistas como inconvenientes no jardim, na horta, nas calçadas e em diversos espaços de interação humana. Indesejáveis por sua aparência, forma, textura, tamanho ou, sobretudo, por sua espontaneidade, essas plantas são muitas vezes invisíveis em nosso cotidiano, ocupando um espaço ambíguo entre visibilidade e apagamento.

Um mecanismo de apagamento, próximo ao descrito, pode ser reconhecido, salvas as devidas proporções e especificidades históricas, na trajetória de mulheres artistas e cientistas cuja produção não coube inteiramente nas categorias disciplinares, para classificá-las. A obra de Marianne North, situada entre arte e ciência, entre sensibilidade pictórica e observação cuidadosa, pode ser descrita em boa parte da literatura como uma produção peculiar de uma pintora prolífica, mas não como contribuição legítima a nenhum dos dois campos, uma vez que ela não é apresentada como artista, tampouco como cientista. O seu trabalho ocupou um território que não se enquadrava nas categorias estabelecidas: nem pintura floral ornamental, nem ilustração científica; e, tal como a "planta daninha", nesta pesquisa, sua obra só ganhou reconhecimento mais amplo por meio da revisão crítica de pesquisadoras e pesquisadores contemporâneos, que ajudaram a tornar esta discussão possível.

Considerações finais

Este artigo buscou aproximar dois percursos aparentemente distantes no tempo e no espaço: a prática de uma pintora vitoriana do século XIX, cuja obra transitou entre arte e ciência; e um processo criativo contemporâneo autoral, a partir da experiência de uma artista-paisagista brasileira inserida no Sul Global, que investiga plantas espontâneas por meio de procedimentos comuns à arte e à ciência. O que aproxima essas trajetórias é uma estrutura compartilhada: duas práticas transversais que produzem, em algum grau, um tipo de conhecimento, poético ou científico.

Ao comparar a figura de Marianne North às "plantas daninhas", no mesmo argumento, o texto propôs um paralelo simbólico: do mesmo modo como a planta é definida pelo lugar que ela ocupa em relação a um sistema de expectativas estéticas

e funcionais, também a autoria feminina não canônica é mediada na história da arte pelo contexto social no qual as mulheres estão inseridas. Reconhecer esse paralelo não significa equiparar as condições entre uma planta e uma pessoa, mas, apontar para uma mesma lógica que visibiliza ou invisibiliza presenças, com intensidades distintas, de tudo aquilo que escapa ao padrão do que deve ser cultivado ou podado.

O gesto de caminhar, coletar, prensar, catalogar e, sobretudo, pintar, imprimir, recortar e recompor, revela-se, assim, além de um conjunto de procedimentos técnicos: constitui um tipo de epistemologia própria, construída a partir da experiência sensível com o jardim e capaz de propor outros modos de representar o visível e o invisível na natureza. Nesse sentido, a construção de um "Jardim Pictórico" e de um "Herbário Infraordinário", a partir de fragmentos recompostos, é um procedimento crítico e uma metáfora poética: propõe um modo de fazer imagem que acolhe aquilo que normalmente permanece fora do quadro.

Financiamento

Agência de fomento: CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (n.º do processo: 88887.977562/2024-00).

Contribuições dos autores

Francine da Rosa Furlan: 1) Conceituação e desenho da pesquisa; 2) Investigação (análise de obras, levantamento de fontes e arquivos); 3) Redação.

Karine Gomes Perez Vieira: 1) Conceituação e desenho da pesquisa; 3) Redação.

Disponibilidade dos dados

As obras de Artes Visuais resultantes dessa pesquisa e os registros fotográficos de Exposições e do processo artístico, os quais constam no texto como "Arquivo da artista (2026)", não estão disponíveis publicamente pois se encontram em acervo particular. A dissertação foi recentemente publicada, e pode ser encontrada no link: https://repositorio.ufsm.br/handle/1/39034.

Referências

Arquivo da artista. (2026). *Coletânea de registros visuais elaborada para subsidiar a pesquisa de mestrado.* Arquivo particular. Santa Maria, RS.

Careri, F. (2013). *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora Gustavo Gilli.

Dickenson, J. (2000). Marianne North: uma naturalista do século dezenove no Brasil? *Cadernos Pagu, 15*, 145-164.

Gazzola, A. L. A. (2008). O Brasil de Marianne North: lembranças de uma viajante inglesa. *Revista Estudos Feministas, 16*(3), 1031-1045. https://doi.org/10.1590/S0104-026X2008000300020

Hughes, A. d'A., & Vernon-Morris, H. (2010). *La Impresión como arte:* técnicas *tradicionales y contemporáneas*. Barcelona, España: Art Blume.

Janick, J. (2007). Plant exploration: from queen Hatshepsut to sir Joseph Banks. *HortScience, 42*(2), 191-196. https://doi.org/10.21273/HORTSCI.42.2.191

Kossovitch, L., & Laudanna, M. (2000). *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify / Itaú Cultural.

Lorenzi, H. (2014). *Manual de identificação e controle de plantas daninhas: plantio direto e convencional.* 7. ed. Nova Odessa, SP: Instituto Plantarum.

Martins, T. B., & Silva Junior, J. C. G. (2023). Marianne North: uma viajante vitoriana de passagem pelo Brasil. *Historia Natural, 13*(1), 5-12.

Mayo, S. (2010). Jardins Botânicos reais de Kew e a capacitação em biodiversidade. *Ciência e Cultura, 62*(1), 38-41.

Nochlin, L. (2016). *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Aurora.

North, M. (1876). *A new Pitcher Plant from the limestone mountains of Sarawak, Borneo (Nepentes Northiana)*. [Pintura]. Royal Botanic Gardens, Kew. https://static1.kew.org/mng/gallery/561.html

Oliveira, R. L. de, & Conduru, R. (2004). Nas frestas entre a ciência e a arte: uma série de ilustrações de barbeiros do Instituto Oswaldo Cruz. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos, 11*(2), 335-384. https://doi.org/10.1590/S0104-59702004000200007

Perec, G. (2010). Aproximações do quê? *Alea: Revista de Estudos Neolatinos, 12*(1), 178-180. https://doi.org/10.1590/S1517-106X2010000100014

Rey, S. (2002). Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: Brites, B.; Tessler, E. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 123-140.

Rix, M. (2014). *A era de ouro da arte botânica.* São Paulo: Europa.