



DAS PLANTAS E DAS SUAS IMAGENS:
DAS FORMAS E DAS CORES DO MUNDO, DAS FORMAS E DAS CORES DOS ARTISTAS

Daniela Queiroz Campos¹

OF THE PLANTS AND THEIR IMAGES:
OF THE SHAPES AND COLORS OF THE WORLD, OF THE SHAPES AND COLORS OF ARTISTS

DES PLANTES ET DE LEURS IMAGES :
DES FORMES ET DES COULEURS DU MONDE, DES FORMES ET DES COULEURS DES ARTISTES

¹ Professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), membro permanente do PPGH/UFSC. Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/6762399715666997>, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9681-0977>. camposdanielaqueiroz@gmail.com.

RESUMO

O presente artigo tem como mote a relação entre plantas e imagens. Para tal, parte-se dos escritos do filósofo e teórico da imagem italiano Emanuel Coccia. Discutiram-se as utilizações que as ciências naturais fizeram das imagens, bem como as formas com que as artes apresentaram as imagens de um mundo vegetal. Foram, então, analisadas diferentes imagens de plantas e de paisagens, tais como: as ilustrações botânicas do século XIX, as telas renascentistas de Leonardo Da Vinci e as holandesas de Johannes Vermeer. A questão central das imagens de plantas passa, por fim, a ser problematizada e analisada na obra de dois artistas brasileiros contemporâneos, Walmor Corrêa e Adriana Varejão.

Palavras-chave: Pinturas de paisagens. Imagens de plantas. Emanuel Coccia.

ABSTRACT

This article has as its motto the relationship between plants and images. To this end, it starts with the writings of the Italian philosopher and image theorist Emanuel Coccia. It discusses the uses of images by the natural sciences, as well as the ways in which the arts presented the images of a vegetal world. Different images of plants and landscapes were then analyzed, such as: the botanical illustrations from the 19th century, the Renaissance paintings by Leonardo Da Vinci and the Dutch ones by Johannes Vermeer. Finally, the central issue of plant images is discussed and analyzed in the work of two contemporary Brazilian artists, Walmor Corrêa and Adriana Varejão.

Keywords: Landscape paintings, plant images, Emanuel Coccia.

RÉSUMÉ

:La proposition de cet article est la relation entre les plantes et les images. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les écrits du philosophe et théoricien de l'image italien Emanuel Coccia. Les usages que les sciences naturelles font des images ont été discutés, ainsi que la manière dont les arts présentent les images du monde végétal. Différentes images de plantes et de paysages ont ensuite été analysées, telles que : des illustrations botaniques du XIXe siècle, des peintures Renaissance de Léonard de Vinci et des peintures hollandaises de Johannes Vermeer. La question centrale des images de plantes est enfin problématisée et analysée dans le travail de deux artistes brésiliens contemporains, Walmor Corrêa et Adriana Varejão.

Mot clés: Peintures de paysages. Images de plantes. Emmanuel Coccia.

as ciências da natureza e as ciências humanas

“As plantas são os habitantes mais numerosos de nosso planeta”. A afirmativa – aparentemente evidente – foi o mote do livro do filósofo italiano Emanuele Coccia, lançado no ano de 2016, na França. Em *A vida das Plantas*, Coccia (2018) problematizou como as plantas vêm sendo negligenciadas pelas chamadas ciências humanas, marcadamente a partir o século XIX. Para o filósofo e teórico da imagem, a forte oposição entre as ciências humanas e as ciências da natureza marca-se, sobretudo, pelo homem ser a medida de todas as coisas, inclusive de si mesmo.

Mal sabemos seus nomes e muito pouco falamos delas. Em contrapartida à negligência humana, as plantas demonstram magistral indiferença pelo demasiadamente alternante mundo humano. Elas, de fato, permanecem onde estão, e, desta simples e poética forma, estão e são expostas ao mundo em sua volta. Elas habitam esse mundo antes de qualquer outro ser. Na verdade, são elas que tornam tal mundo habitável. Foram elas quem colonizam nosso planeta desde os tempos imemoriais. Nossa atmosfera passou a ter oxigênio justamente em função da fotossíntese das plantas. “Nosso mundo é um fato vegetal antes de ser um fato animal” (Coccia, 2018, p.11).

As plantas não têm sentidos, não têm olhos ou ouvidos e não têm mãos. Todavia nenhum outro ser vivente adere ao mundo que o circunscreve como elas. Elas parecem ter visto e ouvido a milenar e desajeitada humanidade desmontar o mundo que elas se encarregaram de formar. Mesmo sem mãos, construíram as formas e as cores de nosso planeta com imensa habilidade na criação e na construção das mais incríveis formas. “As plantas não são apenas os artesãos mais finos de nosso cosmo são também a espécie que abriram para a vida o mundo das formas, a forma de vida que fez do mundo uma figurabilidade infinita” (Coccia, 2018, p.18).

De tanto dar formas ao mundo, elas também passaram a ganhar

formas e cores pelas mãos habilidosas de artistas, agora humanos. As apresentações de plantas destacam-se nas ilustrações e aquarelas de botânica. Provavelmente, esses foram um dos primeiros homens – não podemos esquecer a atividade dos cartógrafos – que saíram para apreender as plantas *in loco*. Eram belíssimas ilustrações botânicas que intentavam descrever minuciosamente as desconhecidas plantas de um chamado “novo mundo”.

A *Coleção Brasileira do Itaú* hoje é repleta dessas ilustrações. Em meio a uma das mais turbulentas e aceleradas avenidas de uma das maiores cidades do planeta – a avenida Paulista da cidade de São Paulo – um prédio parecer conter uma espécie de repositório verde. Um suspiro, um sopro em meio a uma infinidade de altos edifícios. O prédio guarda uma significativa coleção de alhures códex que conservam em seus interiores gravuras pinceladas de uma extensa e intensa produção de imagens de naturalistas e botânicos que visitaram o Brasil de outrora.

Esses cientistas, ao voltarem para seus países, publicaram, nas páginas impressas de magníficos álbuns, as plantas e também os animais que davam formas e cores àquele Brasil, ainda bastante desconhecido pelos europeus. Tratava-se de verdadeiros repositórios, onde foram catalogados e belamente ilustrados o maior número possível de espécies vegetais. “A técnica de gravura não permitia até 1850, a impressão a cor, e a maior parte desses álbuns era, portanto, colorida à mão sob a supervisão direta do editor” (Lago e Silva, 2009, p.232).

Grandes naturalistas visitaram e apresentaram em imagens as formas e as cores daquele Brasil. A coleção atualmente conta com importantes publicações do século XIX e do século XX. Entre tais obras, sobressaem os desenhos do botânico alemão Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), quem produziu o mais extenso levantamento das espécies botânicas brasileiras no século XIX. De sua autoria, destacamos *Palamarium* (1823-1831), *Flora Brasiliensis* (1840-1862) e *Nova genera et species Platarum Brasiliensium* (1823-1829). Este último, constitui



FIGURA 1.

Carl Friedrich Philipp von Martius. *Spigella glabrata*. Litografia colorida a mão. In: *Nova genera et species Plantarum Brasiliensium* (1823-1829). Acervo do Itaú Cultural, São Paulo. Fonte: LAGO, Pedro Corrêa do e SILVA, Ruy Souza e. *Brasiliana Itaú. Uma grande coleção dedicada ao Brasil*. São Paulo: Capivara, 2009.

um compilado de 300 gravuras coloridas à mão e publicadas em três volumes ao longo de seis anos. Entre elas, haviam 400 espécies inéditas e desconhecidas dos botânicos da época (Lago e Silva, 2009, p. 242).

Torna-se interessante pensar que um número significativo de gravuras impressas e coloridas à mão desses álbuns acabaram por abandonar seus livros e ganhar espaços nas molduras e paredes. “Devido a seu interessante impacto, muitas dessas gravuras foram emolduradas na época e nos séculos seguintes, o que levou grande parte dos álbuns a serem abertos” (Lago e Silva, 2009, p.242).

As chamadas ciências naturais utilizam-se sobremaneira de imagens. Questões relativas às imagens nesse chamado “mundo das ciências naturais” foram abordadas pelo historiador da arte alemão Horst Bredekamp (2015) ao analisar a composição das páginas da afamada revista científica *Nature*. “A revista *Nature* de 1953 tem ao todo muito poucas ilustrações [...]” (Bredekamp, 2015, p.141). Bredekamp assinala a tímida presença de imagens na Revista *Nature* em meados do século XX. Todavia, tal presença torna-se mais assídua nas duas últimas décadas do mesmo século. No século XXI, as imagens tomaram tamanha evidência nas laudas de *Nature*, que a revista solicitou a análise de um historiador da arte e curador britânico para problematizar os meios visuais veiculados junto ao periódico.

A destacada pesquisa empreendida por Martin Kemp foi apresentada numa série de artigos no ano de 2013 que sublinhou o esplendor de cores e de formas naquelas páginas, “dignas de uma revista de arte”. Aparentemente, tal relação entre as páginas da revista científica com as páginas de uma revista de arte não soou confortavelmente aos editores de *Nature*. A revista, no mesmo ano de 2013, esclarecia, em suas normas de submissão o cuidado, que os autores deveriam tomar com o uso de imagens. Elas, quando anexadas aos respectivos artigos, precisariam realçar seus efeitos reais e deveriam minimizar sua “dimensão supérflua”.

as plantas e as paisagens

Imagens, em menor ou em maior grau, foram e vêm sendo utilizadas pelas ditas ciências naturais. Mas, ensaiemos pensar por outro caminho, de como as artes apresentaram as imagens vegetais. E sim, a resposta primeira e mais evidente é pela paisagem. O gênero pictórico da paisagem não remonta aos ditos primórdios da imagem, nem às primeiras escritas sobre ela. Na Grécia Antiga, não existe nem palavra, nem conceito próximo à paisagem (Cauquelin, 2007, p. 44). De tal feita, as pinturas de paisagens também não são identificadas. Atualmente nos resta uma diminuta amostragem da pintura mural das Antiguidades. Boa parte das pinturas da chamada Antiguidade Greco-romana perderam-se com o tempo. Os murais de Pompéia podem ser sinalizados como exemplos da pintura grega já por sua assimilação romana. Em Pompéia, podemos visualizar imagens da natureza expressas em tinta. Contudo, como aponta Anne Cauquelin, tal natureza tivera como fonte textos de historiadores como Heródoto e de poetas como Homero. Quando apresentada em murais na Antiguidade, a natureza teve como referente os textos e não ela própria. Sendo assim não poderíamos – segundo teóricos – denominá-la de paisagem.

Anne Cauquelin, como Ernst Gombrich (1990) ou Erwin Panofsky, assinala a gênese da pintura de paisagem no século XVI. Fora no Renascimento que tanto a noção, como o conjunto de estruturas e regras próprias surgem como paisagem. Como Anne Cauquelin bem escreve, a paisagem veio da Holanda, transitou pela Itália e “[...] se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva e triunfaria de todo o obstáculo quando passando a existir por si mesma, escapasse a seu papel decorativo e ocupasse a boca da cena” (Cauquelin, 2007, p.36).

Ernst Gombrich buscou defender, em seu ensaio “A teoria renascentista da arte e a ascensão da paisagem”, que “[...] a teoria da paisagem, da

maneira como conhecemos, nunca poderia ter-se desenvolvido sem as teorias artísticas do Renascimento italiano” (Gombrich, 1990, p.141). A invenção da perspectiva (Arasse, 2015, p.56), no século XV, fixa a ordem de apresentação da imagem num quadro e legitima o aparecimento da paisagem na imagem de arte. De forma geral, essas paisagens eram dadas a ver nas imagens de arte através das aberturas – por entre colunas e janelas – até alcançarem o infinito do quadro.

Dentre numerosos exemplos, destacamos a tela *A Virgem e o menino com Santa Ana* (1508), de Leonardo Da Vinci (1452-1519), na qual vemos, em segundo plano, uma magnífica imagem de paisagem. Com as tonalidades verdes escuras que lhes eram características Da Vinci deu forma à vegetação que assinalam tanto características que aludem à noção de proximidade, como a de lonjura – a distância marca o ponto de fuga e a perspectiva de sua tela. Devemos aqui, brevemente, apenas assinalar o empenho e o interesse de Leonardo Da Vinci nos inúmeros estudos e ilustrações de botânica.

“Leonardo desenvolveu a primeira teoria estética completa da pintura de paisagem – mesmo antes de a primeira paisagem ter existido” (Gombrich, 1990, p.147). São notórios os significativos números de anotações sobre as pinturas de paisagens nos escritos do artista renascentista. Elas, de fato, tratavam das paisagens de fundo. No entanto, nos mencionados escritos já podem ser identificada a concepção da pintura de paisagem como atividade independente.

É na Europa do Norte que o gênero pictórico da paisagem deixa de figurar os segundos e conquistam os primeiros planos das composições. Naquele momento, o importante é que “[...] a pintura de paisagem era percebida como uma verdadeira descoberta, pois a distinção entre as paisagens em segundo plano e as Paisagens, como uma “Arte absoluta e integral”, talvez tenha se tornado um tanto indistinta” (Gombrich, 1990: 142). Acerca dessa tradição de paisagem do Norte, Giorgio Vasari escreveu, ainda no século XVI, que, em Florença, não havia sequer uma



FIGURA 2.

Leonardo Da Vinci. *A Virgem o menino com Santa Ana*. Óleo sobre tela, 168 x 130 cm, 1508. Museu do Louvre, Paris. Fonte: <https://www.louvre.fr>

casa de sapateiro que não tivesse uma “paisagem alemã”. Guardados os devidos exageros, podemos notar como a pintura europeia setentrional marca-se pela imagem de tal gênero. Gombrich (1990), contudo, sublinha que o termo paisagem fora registrado pela primeira vez no século XVI em Veneza e não na Antuérpia. Mais precisamente, “[...] os pintores da Antuérpia já estavam muito mais avançados no desenvolvimento das paisagens de fundo, mas não dispomos de provas de que os colecionadores da cidade já tivessem olhos para a novidade, ou alguma palavra para referir-se a ela” (Gombrich, 1990, p.144). O historiador da arte utiliza-se, evidentemente, de documentação escrita e assinala, assim, o termo “paisagem” utilizado – e conservado – pela primeira vez para caracterizar uma pintura específica nos relatos escritos de um colecionador de arte veneziano.

A pintura de paisagem, como a compreendemos hoje, está bastante relacionada à pintura holandesa do século XVII. Sobre tal gênero artístico, a historiadora da arte norte-americana Svetlana Alpers escreveu *A arte de descrever. A arte holandesa no século XVII* (1999). A tese do livro é que existem pinturas que não contam nada, como as telas holandesas do século XVII. Alpers questionou o método iconológico de Panofsky², por considerá-lo demasiadamente relacionado à arte italiana – o que, de fato, ele era. Para ela, o estudo da arte e de sua história foram fortemente influenciados pela arte italiana (Alpers, 1999, p.28). Por isso, a historiadora almejou analisar a arte holandesa a partir de uma descrição visual do mundo, já que não foram consagrados textos preexistente que legitimaram aquelas imagens. Segundo a tese defendida no mencionado livro, os quadros holandeses teriam sido pintados não para escrever, mas para descrever o mundo.

A Vista de Delf (1650), de Johannes Vermeer (1632-1675), apresenta

2 Iconologia, para Erwin Panofsky, é um método de interpretação das imagens. Sobre o mencionado método iconológico ver mais em: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.



FIGURA 3.

Johannes Vermeer. *A Vista de Delft*. Óleo sobre tela, 96,5 x 117,5 cm. 1650. Mauritshuis. Fonte: ALPERS, Svetlana. *A Arte de descrever. A arte holandesa do século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999.

a descrição da cidade com marcante evocação da natureza. Delf foi apresentada de perfil, exibida como superfície vista do outro lado da água margeada pela areia da praia. Foram sinalizadas a visão direta da cidade e a variação da luz sob o horizonte. A tela também foi pensada a partir das transformações que os estudos cartográficos engendraram na arte pictórica holandesa. Diante da *Vista de Delf*, Alpers relata estar diante de uma imagem óptica com perspectiva, a capacidade de Vermeer de representar e de captar o mundo foi singularmente destacada. Tanto que Alpers evoca Kenneth Clark, o qual considera a tela a imagem de arte que chegou mais próximo de uma fotografia colorida (Alpers, 1999, p. 85). No entanto, sublinhamos que a afirmativa de Svetlana Alpers e de Kenneth Clark são em demasiado deterministas, não levando em consideração as sutilezas de uma imagem pintada.

Para analisar as pinturas setentrionais do século XVII, Alpers pondera a importância dada à observação empírica na Holanda da época. Aborda a utilização da câmara obscura, das lentes e da cartografia. Ela faz uma bela problemática entre a arte, o ofício e o conhecimento natural. O impacto cartográfico foi assim destacado para pensar aquele regime de visualidades. Na tela *A arte de pintar* (1667), também de Vermeer, a historiadora da arte destaca a semelhança entre pintar e cartografar. Nessa tela, foi apresentado o ateliê de um pintor, uma jovem modelo e um extraordinário mapa.

A partir das telas *Vista de Delf* e *A arte de pintar* de Vermeer, além de outras, o intento de Svetlana Alpers foi de assinalar a arte holandesa do século XVII através de sua característica descritiva, em oposição à característica narrativa da italiana da época. Alpers aborda a pintura como visão e destaca as evidências técnicas de descrição e registro científico na percepção do mundo expressa por elas. Georges Didi-Huberman (2013) por sua vez, levanta crítica ao livro de Alpers, principalmente, por ela apontar a pintura como técnica de exatidão. “Como se a pintura fosse uma técnica de exatidão – o que ela nunca foi, no sentido epistemológico do

termo: a pintura é rigorosa, ou justa, mas nunca exata” (Didi-Huberman, 2013, p.313). O historiador da arte francês acredita que Alpers não faz o contrário da iconologia de Panofsky, que tanto criticou, mas o avesso, se nega os preceitos semânticos na pintura, ela afirma uma onipotência do icônico.

as sementes e as mandiocas de Walmor Corrêa

Ao nos depararmos com as obras do artista brasileiro Walmor Corrêa (1960-), por instantes, temos essa mesma sensação descrita por Alpers: que as imagens são precisas, até exatas. Mas, precisão e exatidão não são características de uma imagem. Na obra *A grande comilança* (2019), vemos uma espécie de ilustração botânica. Ela poderia muito bem ter sido traçada pelo botânico alemão Carl Friedrich Philipp von Martius e hoje estar exposta na *Coleção do Itaú Cultural*. Como bem destaca Ana Lúcia Beck, a obra de Corrêa dialoga sobremaneira com os estudos botânicos realizados pelos artistas-viajantes no Brasil dos séculos XVIII e XIX (Beck, 2019, p. 201). “Por sua forma e linguagem, o trabalho de Walmor Corrêa costuma ser comparado aos artistas-viajantes, esses personagens próprios do século XIX [...]” (Costa, 2015, p. 68). No entanto, o artista viajante, ou o ilustrador botânico, tem como compromisso a verossimilhança, ele é membro de uma equipe científica. Walmor Corrêa, por outro lado, é um artista contemporâneo. E, ele nos propõe o errático, o inusitado.

A temporalidade e as questões dessa imagem são outras. Corrêa não desenha nem pinta determinada planta para compor álbuns sobre as espécies botânicas brasileiras. Sua intencionalidade é outra, assim como é outro o local que essa imagem habita. No ano de 2004, o artista foi convidado pela Fundação Bienal de São Paulo a compor um projeto em conjunto com a Academia de Belas Artes de Viena. Tal projeto propôs reunir um grupo de artistas de diferentes países que refizessem partes

da viagem do pintor austríaco Thomas Ender (1793-1875) no Brasil. “Na viagem de 2004, Walmor Corrêa e os demais artistas, segundo as diretrizes dos líderes do projeto, deveriam assumir o papel de um dos personagens da caravana oitocentista. Coube-lhe o de botânico, vale dizer, o de C. F. Ph. von Martius” (Costa, 2015, p.73).

Desse projeto/viagem, Walmor Corrêa produziu *Sementeiros de Thomas Ender* (2004), pela primeira vez exposta numa sala especial da *24 Bienal Internacional de Artes Visuais de São Paulo*. Tal obra, pelo menos à primeira vista, distingue-se das demais produções do artista, já que nela Corrêa exercita a verossimilhança. Em *Sementeiro* o artista apresentou uma estrutura de ferro repleta de pequenos saquinhos em papel ilustrados. Como podemos ver na imagem acima (figura 4), Corrêa escreveu o nome de uso da planta em destaque e abaixo, seu nome científico. Ainda, no anverso de cada cartucho, desenhou e coloriu a planta descrita. Aparentemente, trata-se de um sementeiro que encontramos corriqueiramente em agropecuárias ou lojas de plantas. No entanto, o espectador que se aproximava da obra começa a participar da reflexão, da espécie de jogo mental travado pelo artista.

As sementes contidas no interior dos cartuchos não são as enunciadas pelas letras ou imagens, mas sementes de outras plantas, tais quais: milho, feijão, arroz. Ademais, nos anversos dos saquinhos constam duas informações: a origem e a descrição da planta; bem como as informações de como plantar. Essas informações destacam-se por um caráter inesperado. “Para a Feijoa (Feijoeira, Goiabeira-do-mato, goiaba da serrana), recomenda-se que seja adubada com pequenas cuspidas, por isso produzirá uma planta vistosa e segura” (Costa, 2015, p.75).

A experiência de Walmor Corrêa em apresentar plantas não começou nem terminou com a obra acima descrita. No ano de 2019, o artista empreendeu uma destacada obra que não tinha como objetivo ser exposta numa sala especial da *Bienal Internacional de Artes Visuais de São Paulo*, nem compor a *Coleção Brasileira do Itaú Cultural*, mas



FIGURA 4.

Walmor Corrêa. Sementeiro. 2004-2008. Lápis de cor sobre papel e suporte de ferro. 100 x 40 x 40 cm. Fonte: RAMOS, Paula (Org.). Walmor Corrêa. O estranho assimilado. Porto Alegre: Dux Produções, 2015.

decorar as paredes de um restaurante. Como ele mesmo escrevera à época: “Envelopamos o Maní!”. A já mencionada obra *A grande comilança* destinava-se a envolver um cubo branco. Mas não o cubo branco sobre o qual nós, historiadores da arte, estamos habituados a escrever (O’Doherty, 2002). Não se tratava da sala de um museu moderno ou de uma galeria de arte, mas do corredor do *Maní*, um restaurante de comida brasileira da cidade de São Paulo.

A obra partiu do nome mandioca. A raiz soberana da culinária brasileira. A partir da mandioca, Corrêa começou a observar tudo aquilo que a circunscrevia. Eram ervas-daninhas, insetos, inços. Eram pragas que comiam outras pragas. Elas se retroalimentavam. O artista observa uma verdadeira cadeia alimentar, denomina por ele de: *A grande comilança*.

Ponto de vista

Mani. Manioca. Mandioca. A raiz soberana da culinária brasileira tem uma bela e instigante lenda, que durante muito tempo orbitou em meu imaginário, provocando-me de vários modos. Quando me voltei a ela, decidido a desenvolver um trabalho poético, não demorei a perceber, porém, que estava muito mais fascinado pela planta em si, ou melhor, pelo seu contexto. Observando-o, identifiquei dezenas de seres ao seu redor: insetos fabulosos em suas formas e cores, mas que, quase sempre, flagelam o vegetal, enfraquecendo-o e, muitas vezes, devorando-o por completo. Continuei observando: os percevejos, larvas, brocas e mandarovás, pragas contra as quais lutamos à base de substâncias químicas, contavam, também eles, como predadores; eram outros insetos, um devorando os outros, numa vigorosa, salutar e irrepreensível cadeia alimentar. Uma grande comilança, espontânea e livre de pesticidas. Ao mesmo tempo, havia os frágeis e diminutos inços, que costumamos ver como nocivos, como ervas daninhas. Tornando-os nas mãos e analisando-os, vi-me surpreendido não apenas pela elegância sutil dessas plantas, mas pelo seu universo de grandeza. Sentimento fortalecido à medida em que aproximava diversas espécies e unidades



FIGURA 5.

Walmor Corrêa. *A grande comilança*. 2019. Impressão sobre adesivo. Fonte: Imagem enviada pelo artista.

e constatava que, embora delicados e vulneráveis individualmente, tinham uma extraordinária força juntos, em enleio.

A consciência dessas relações e o fascínio pelas formas dos seres vivos que as explicitam levou-me à imagem que sugere o que todos nos conhecemos, se não pela existência, certamente pela literatura: o vigor, a sabedoria e o caráter cíclico da natureza. No microcosmo em torno da mandioca insetos, inços podem ser pragas, seres indesejáveis, mas são, poética e fundamentalmente, energia e força transformadora: uma questão de ponto de vista.

Walmor Corrêa, 2019.

Na colorida obra de Walmor Corrêa, a mandioca alcança a visibilidade, a luz, os sons e os barulhos do mundo superior. A mandioca ganha a visibilidade da imagem de arte, ao passo que confere-se à raiz a visibilidade do mundo aéreo. A mandioca é uma raiz, por isso durante boa parte do tempo é invisível aos olhos humanos. Debaixo da terra, “Tudo está em contato com tudo, e uma lenta circulação das matérias e dos sumos permite a todos viver bem além dos limites de seus corpos. Tudo respira, mas de maneira diferente do mundo aéreo” (Coccia, 2018, p.85).

Os corredores do Maní foram encapados por Walmor Corrêa. O visitante adentra o restaurante através de um corredor estampado de ilustrações botânicas. O corredor repleto de ilustrações de fauna e flora nos faz lembrar outro local da mesma cidade, a escadaria ladeada por ilustrações da *Coleção Brasileira do Itaú Cultural*. A experiência do corredor do Maní parece nos fazer atravessar um espaço de cerca de cinco quilômetros. Do Jardim Paulistano temos a impressão de ter chegado prontamente à Avenida Paulista. Contudo, se a experiência nos faz cruzar cinco quilômetros, ela também nos permite atravessar uma temporalidade de séculos. Vamos da arte contemporânea produzida

no século XXI e chegamos à ilustração botânica do século XIX. A obra de Corrêa embaralha “[...] as temporalidades em que os ramos do conhecimento foram formulados e suas especialidades legitimadas, faz com que as formas e as imagens possuam mais memórias do que a história” (Cherem, 2009, p.11).

O exercício aqui é problematizar que essas duas imagens – a obra de Corrêa e as ilustrações botânica do século XIX – estão expostas e se fazem visíveis numa cidade. Essas imagens de plantas nos evocam pensar no lugar dessas mesmas plantas no cenário atual, não em florestas ou jardins, mas nas cidades repletas de altos edifícios. E onde estão as plantas nessas cidades? Por vezes, as formas e os verdes das plantas encontram lugar nas imagens de artes das modernas cidades. “As metrópoles contemporâneas as consideram bibelôs supérfluos da decoração urbana. Fora dos muros das cidades são ervas daninhas – ou objeto de produção em massa. As plantas são feridas sempre abertas do esnobismo metafísico que define nossa cultura” (Coccia, 2018, p. 11).

as plantas alucinógenas e carnívoras de Adriana Varejão

Não mais numa metrópole, mas no maior museu ao ar livre da América Latina, a artista carioca Adriana Varejão (1964-) pintou plantas sobre azulejos em *Panacea Phantastica* (2004-2008). Segundo Adriano Pedrosa, “Adriana Varejão é uma pintora no sentido mais pleno da palavra. Uma pintora que faz fotografias, pinturas, esculturas, objetos, azulejos e instalações cuja matriz é a pintura” (Pedrosa, 2015, p.36). *Panacea Phantastica* está permanentemente exposta num verdadeiro jardim fantástico. Para admiradores de arte contemporânea adentrar, Inhotim é uma experiência próxima daquela apresentada por Hieronymus Bosh (1450-1516) no tríptico *O Jardim das Delícias* (1515). Um jardim composto por mais de 4,3 mil espécies botânicas raras que abriga uma das mais destacadas coleção de arte contemporânea no Brasil – cerca de 700 obras de mais de 60 artistas de quase 40 países – localizado em meio

ao quase nada, a 60 quilômetros da cidade de Belo Horizonte (Moura, 2015, p.22). No interior do Brasil e longe dos grande centros e circuitos culturais já estabelecidos o complexo “[...] retoma o diálogo entre arte e natureza. De maneira análoga às ciências naturais, a arte sempre prova sua habilidade de questionar a realidade e o desconhecido” (Volz, 2015, p.10).

Em meio ao jardim fantástico de Inhotim e na frente da galeria de Adriana Varejão está a mencionada obra. Num rápido lance de olhar, trata-se de um banco revestido por azulejos brancos com desenhos na cor azul escuro. Combinação cromática pela qual identificamos a azulejaria portuguesa, bastante visível no Brasil no chamado Barroco colonial, principalmente em cidades litorâneas como Salvador e São Luís. Todavia, tais azulejos portugueses costumeiramente revestem interiores de igrejas, ou pátios de edificações, religiosas ou não. Prontamente nos damos conta de que algo encontra-se fora do lugar, justamente a proposta da artista. “[...] Adriana converteria telas em azulejos. Ou melhor, faria do fundo das telas uma paródia das paredes de igrejas, de palácios, de ruas, todas repletas de azulejos. E assim, a artista transformaria azulejos em tela e vice-versa: paródia de si mesmos” (Schwarcz, 2014, p. 104).

O banco de Varejão nos captura justamente pelas semelhanças e principalmente pelas dissemelhanças com a azulejaria portuguesa. Por instantes, acreditamos estar frente a azulejos do século XVIII, mas trata-se de uma armadilha própria da poética da artista que tomou a referência de tais elementos do Barroco brasileiro para a sua obra. Definir o que é arte consiste numa tarefa árdua e extremamente complexa para todos aqueles que conhecem sua teoria. Tanto que, Georges Didi-Huberman diz ele mesmo não saber o que é arte. Um dos maiores especialista sobre arte de nossa era não se atreve a reduzir em meia dúzia de frases a complexidade de algo que, de tão profundo, tornou-se quase inexprimível. Frente à tarefa de definir se um dado objeto era ou não uma obra de arte, o antropólogo inglês Alfred Gell escreveu algumas palavras que tomo



FIGURA 6.

Adriana Varejão. Panacea Phantastica. 2004-2008. Serigrafia sobre azulejos. Inhotim, Brumadinho. Fonte: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/panacea-phantastica-adriana-varejao/>

de empréstimo para problematizar tanto a obra de Varejão, como a de Walmor Corrêa: “Toda obra de arte que funciona é, assim, uma armadilha [...] E o que seria uma galeria de arte senão um lugar de captura” (Gell, 2001, p.190). E é justamente aí que podemos perceber não apenas essa, mas tantas outras obras de arte contemporânea.

Em *Panacea Phantastica*, a artista desenha 50 tipos de plantas alucinógenas de diferentes partes do globo terrestre. Fazendo assim referência à capacidade da arte de nos tirar de uma chamada “realidade”, de diluir e de nos fazer experimentar uma outra sensação mediante tempo e espaço. As plantas alucinógenas, assim como a arte, causam mudança na percepção daqueles que as experimentam.

Segundo o texto serigrafado numa das ladrilhas que compõem a obra: “Objetos e cores tornam-se em geral mais brilhantes, perdem o caráter simbólico; permanecem à parte e assumem um significado maior, ganhando uma existência como que mais intensa” (Varejão, 2005). As plantas alucinógenas convidam o expectador a perceber uma nova visualidade, como Walter Benjamin notou e escreveu sobre as diferentes experiências do olhar pelas cidades ocasionadas pelo uso do haxixe ou outras drogas (Benjamin, 2013). O texto estampado numa das 100 ladrilhas que compõem o banco de Ariana Varejão nos alerta para as propriedades que podem ser desencadeadas pelo uso de tais plantas alucinógenas. “As plantinhas figuradas obscurecem a clareza da lógica, desmontam o edifício da razão com a potência das alucinações. A artista através delas, projeta o fascínio por aquilo que é proibido, pelo que rompe com a obviedade das certezas [...]” (Mender, 2012, p.113)

A obra foi concebida como múltiplo, ou seja, pode ser adaptada em diferentes tipos de estruturas e suportes. É uma obra de arte da reprodutibilidade técnica, sobre as quais escrevera Walter Benjamin. Se a reprodução técnica da obra de arte representava um processo novo no século XIX, “Em sua essência a obra de arte sempre foi reprodutível” (Benjamin, 2010, p.166). Seja através das xilogravuras ou nas serigrafias

Panacea Phantastica de Adriana Varejão. A obra não tem sua única apresentação em Inhotim, ela possui uma tiragem de 1000 exemplares contendo cada qual: 50 azulejos em branco, 49 com ilustrações de plantas alucinógenas e um como texto. Tais exemplares foram e ainda são comercializados em Galerias e sites de Leilões de Arte.

Adriana Varejão pintou folhas e plantas em muitas outras obras além de *Panacea Phantastica*. Ainda em Inhotim, no interior de sua galeria, pintou não em cor azul, mas em vermelha *Carnívoras* (2008). A obra consiste em 5 telas pintadas a óleo e gesso plantas que não causam alucinações, mas que comem. O canibalismo que é também recorrente na poética da artista, quem o evoca como metáfora da colonização. “Manipulando o Barroco, Adriana recortou ou selecionou aspectos iconográficos específicos, reajustando-os em suas telas para compor um corpo partido em relação ao passado” (Sardenberg, 2011, p.219).

Carnívoras também estão localizadas num espaço de trânsito. Não na entrada da galeria, mas no teto do corredor que separa e, sendo assim, também une o primeiro e o segundo andar. As cinco telas fazem, mais uma vez, alusão aos azulejos, que encontram destacado lugar na poética de Adriana. Os azulejos também fazem referência às imagens e a seus trânsitos. Eles foram o suporte que possibilitaram as imagens transitarem de um local a outro, eles possibilitaram que forma e cores percorressem diferentes mundos e atravessassem oceanos. Os azulejos evocam os selos postais que Aby Warburg montou em seu *Bildatlas Mnemosyne*. Os selos postais são pequeninos pedaços de papel que permitem o trânsito de lugares. Eles são uma espécie de permissão de entrada e de saída de determinadas objetos.

Ademais, tais azulejos evocam um todo montado constituinte das imagens, as imagens são impuras. Se elas evocam diferentes tempos (Didi-Huberman, 2015), elas também evocam diferentes lugares. “Originalmente encontrados nos povos árabes, mas também na Índia, no



FIGURA 7.

Adriana Varejão. Carnívoras, 2008. Políptico, 5 telas de 190 x 120 cm cada. Inhotim, Brumadinho. Fonte: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/carnivoras/>

Marrocos e na China, a técnica dos azulejos, com sua fácil portabilidade, ganhou o mundo no porão dos navios, na garupa dos camelos [...]” (Schwarcz, 2014, p.104). Como o próprio suporte azulejo, sua técnica teria percorrido diferentes lugares até aqui chegar. Os persas teriam ensinado a técnica aos marroquinos, com os quais adentrou a Europa pela Espanha e, em seguida, chegou a Portugal.

Tais quais as imagens, as plantas percorrem milhares de quilômetros e hectares. Ao montar mais de 50 tipos de plantas alucinógenas num mesmo suporte, *Panacea Phantastica* nos lembra desses trânsitos. Para além das obras de Adriana Varejão aqui selecionadas, o local onde elas estão expostas ressalta os deslocamentos, os trânsitos. Inhotim, para além uma extraordinária montagem de galerias e obras de artistas de díspares lugares do planeta, constitui uma montagem de flores, folhas, árvores de todo o nosso planeta. Tal montagem paisagística teve início pelas criativas mãos de um artista que estava habituado a mexer com imagens e com plantas: Roberto Burle Marx (1909-1994). Amigo do colecionador de arte e do fundador de Inhotim, – Bernardo Paz – visitou o local e apresentou novas plantas de muitas espécies, influenciando, deste modo, o paisagismo.

Atualmente, Inhotim faz seu visitante viajar. Primeiramente, porque o museu se encontra longe dos grandes centros culturais do Brasil, geralmente localizados em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Em seguida, porque, para ir da cidade de Belo Horizonte até Brumadinho – município no qual está situado Inhotim – o visitante precisa percorrer de carro ou de ônibus um trajeto de cerca de 60 quilômetros. “Em função da sua localização distante, Inhotim necessariamente é um destino que exige do visitante um tempo de viagem considerável, uma jornada que se torna parte significativa da experiência” (Volz, 2015, p.13).

das forma e das cores dos artistas, das formas e das cores do mundo

Dos trânsitos, dos deslocamentos e de suas potências. Todas as imagens aqui analisadas tratam, em menor ou em maior grau, desses movimentos de fluxos e refluxos. As imagens das plantas brasileiras que chegaram ao continente Europeu do século XIX por ilustrações de artistas como Carl Friedrich Philipp von Martius. Ou as paisagens da toscana do século XVI que chegaram até a atualidade através da pintura *A Virgem e o menino com Santa Ana* de Leonardo Da Vinci que hoje é exibida não apenas nas paredes do Museu do Louvre, como também em inúmero de catálogos e livros de história da arte. Ilustrações, pinturas em telas ou em azulejos dão a ver imagens de plantas. Todavia, tais plantas também são os meios da própria imagem (Belting, 2014, p.40). Ou seja, as plantas também têm sua própria visualidade. E, tais plantas foram e ainda são levadas de um lado à outro, seja para compor um jardim botânico – como em Inhotim – ou para finalidades mais práticas – como a produção agrícola. Seja como for, as plantas foram os primeiros seres a colonizarem nosso planeta. Foram elas que tornaram nosso mundo habitável. Foram elas que deram as formas e as cores do nosso mundo. Tanto que colonizar significa cultivar algo num determinado lugar.

Se para os antigos gregos viver era sinônimo de ver, tanto que Édipo era um morto com vida. Em nossa sociedade, viver é sinônimo de respirar. Se eles diziam o último olhar, nós dizemos o último suspiro (Debray, 1994). A nossa mais involuntária respiração, um suspiro, nosso sopro nos faz ser e estar neste mundo. “Inspirar é fazer o mundo entrar em nós – o mundo está em nós – e expirar é projetar no mundo o que somos” (Coccia, 2018, p.68).

A relação do ser humano com as plantas não é datável, ela vem de muito tempo e alcança indeterminados lugares. Nós, seres humanos, só existimos porque elas vieram a esse mundo antes de nós. Se por vezes elas foram e, de certa feita, são, negligenciadas em nossa sociedade não

podemos dizer que elas sejam inviabilizadas. Elas foram e são dadas a ver para além delas mesmas, mas pelas mãos habilidosas de artistas que traçam suas formas e a pintam suas cores em diferentes superfícies. Adriana Varejão pintou dezenas delas, sejam alucinógenas ou carnívoras, nos azulejos característicos de sua poética. Em *Panacea Phantastica* nos provoca sobre as mudanças de percepções que as plantas alucinógenas ou a arte pode nos propiciar. Walmor Côrrea, por sua vez, relacionou as plantas ao um universo alimentar. A mandioca, raiz soberana da culinária brasileira, ganhou cor e forma no corredor não de uma galeria de arte, mas de um restaurante na obra *A grande comilança*.

Dos cenários das telas renascentistas às ilustrações botânicas do século XVIII e XIX. Das paisagens holandesas do século XVII às obras de arte da contemporaneidade. As imagens de folhas, flores e plantas estão lá. À compor uma paisagem, à trazer um sopro de poesia e verde. Elas trataram, e continuam a tratar, de muitas questões, de diversas inquietações humanas. Como boa imagem, as imagens das plantas são uma meditação sobre o tempo que passa. Talvez os verdes das plantas nos falem sobre as mudanças que os tempos operam. E, talvez elas sussurrem, aos ouvidos mais atentos, justamente o anverso. Sobre o imutável num mundo que não para de mudar e de se acelerar. Elas nos lembram da pausa necessária, de um saber simples e não menos primordial. De um saber pausar e simplesmente respirar e inspirar. “Conhecer o mundo é respirá-lo, já que todo sopro é uma produção do mundo: o que parece estar separado se reúne numa dinâmica. Respirar significa saborear o mundo” (Coccia, 2018, p.74). E, nem que seja por poucos instantes, perceber que nas imagens das plantas encontramos as formas e as cores dos artistas, mas antes disso encontramos as formas e as cores do mundo.

Referências Bibliográficas:

ALPERS, Svetlana. *A Arte de descrever. A arte holandesa do século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999.

ARASSE, Daniel. *História de Pinturas*. Lisboa: KKYM, 2015.

BECK, Ana Lúcia. Walmor Corrêa: Curupira e o olhar reconsiderado. In: CHEREM, Rosângela e MAKOWIECKY, Sandra (Org.). *Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina*. Florianópolis: AAESC, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de Pensamento – Sobre o haxixe e outras drogas*. São Paulo: Editora Autêntica, 2013.

_____. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paula: Editora Brasiliense, 2010.

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.

BREDEKAMP, Horst. Mãos pensantes – considerações sobre a arte da imagem nas ciências naturais. In: ALLOA, Emmanuele (org.). *Pensar a Imagem*. Belos Horizonte: Autêntica, 2015.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHEREM, Rosângela. Walmor Correa, Teleplastias. In: Catálogo da Exposição Teleplastias. Florianópolis: Centro Cultural BADESC, 2009,
COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COSTA, Maria de Fátima. Viagem às verdades inventadas de Walmor Corrêa. In: RAMOS, Paula (Org.). *Walmor Corrêa. O estranho assimilado*. Porto Alegre: Dux Produções, 2015.

DÉBRAY, Régis. O nascimento pela morte. In: *Vida e Morte da Imagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem. Questões colocadas aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo da imagem*. Belo Horizonte: Humanitas, 2015.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obra de arte e obras de arte como armadilhas. In: *Arte & Ensaio. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ*. Rio de Janeiro, número 8, 2001.

GOMBRICH, E. *Norma e Forma. Estudos sobre a arte da Renascença*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LAGO, Pedro Corrêa do e SILVA, Ruy Souza e. *Brasiliana Itaú. Uma grande coleção dedicada ao Brasil*. São Paulo: Capivara, 2009.

MENDES, Liliza. Uma leitura em percurso. A obra de Adriana Varejão em Inhotim. In: *Revista-Valise*, Porto Alegre, v.2, ano 2, dezembro de 2012.
MOURA, Rodrigo. O museu no sertão. In: PEDROSA, Adriano. MOURA, Rodrigo (org.). *Através : Inhotim*. Brumadinho, MG : Instituto Inhotim, 2015.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco. A a ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEDROSA, Adriano. Adriana Varejão. In : PEDROSA, Adriano. MOURA, Rodrigo (org.). *Através : Inhotim*. Brumadinho, MG : Instituto Inhotim, 2015.

SARDENBERG, Ricardo. *Arte contemporânea do século XXI: 10 brasileiros no circuito internacional*. Rio de Janeiro: Capivara, 2011.

SCHWARCZ, Lilia. *Pérolas Imperfeitas: A História e as histórias na obra de Adriana Varejão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VOLZ, Jochen. Desdobrando uma instituição : Descobrimo Inhotim. In : PEDROSA, Adriano. MOURA, Rodrigo (org.). *Através : Inhotim*. Brumadinho, MG : Instituto Inhotim, 2015.

Data de submissão: 09/02/2023

Data de aceite: 01/05/2024

Data de publicação: 30/05/2024