VENENOSAS, NOCIVAS E SUSPEITAS: O USO DA IA NA BOTÂNICA ESTÉTICO-POLÍTICA DE GISELLE BEIGUELMAN

Júlia Almeida de MELLO, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil, juliaalmeidademello@gmail.com

1. Introdução: sobre o apagamento de plantas, mulheres e rugas

Este estudo carrega o título da exposição da artista brasileira Giselle Beiguelman, apresentada de 6 de novembro de 2024 a 20 de abril de 2025, na Galeria de Fotos do Centro Cultural Fiesp, sob curadoria de Eder Chiodetto. *Venenosas, Nocivas e Suspeitas* relaciona plantas proibidas com mulheres apagadas na história. Para entendermos melhor a associação proposta pela artista, convém contextualizar sua trajetória e projeto poético, ainda que brevemente.

Beiguelman é artista, curadora e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Seus trabalhos integram acervos em instituições como ZKM (Alemanha), Jewish Museum Berlin e MAC-USP, e os mais recentes exploram questões do imaginário colonialista das artes e das ciências com recursos de Inteligência Artificial (IA)[1]. Sua formação em História, com ênfase no campo social certamente contribui para uma abordagem política das imagens.

Em *Venenosas, nocivas e suspeitas*, interessa analisar a presença e a reconstrução de figuras históricas femininas naturalistas do século XVII ao XIX, que, apesar de terem trazido importantes contribuições à ciência e às artes, nunca receberam os devidos créditos. Realizando o que denomina "retratos negociados com IA", Giselle recriou imagens dessas mulheres, de modo que pudessem chegar à provável aparência que tinham na idade em que morreram (Beiguelman, 2024).

A parte desafiadora, contudo, consistiu em dois caminhos: o de conseguir fazer com que a tecnologia fosse fiel ao retratamento de rugas e marcas de expressão e o de conseguir trazer a dor e a representação de um corpo negro escravizado, caso da angolana Luzia Pinta (c. 1700-?). Conforme sugere a artista, a IA se recusa a elaborar de forma convincente a velhice e o corpo negro escravizado; há censuras (Arcênio, 2025). Isso a levou a uma nova problematização: o etarismo e as questões étnico-raciais não apenas se manifestavam no mundo digital, mas estão inscritos no próprio funcionamento dos algoritmos de geração de imagem, evidenciando um viés estrutural que associa juventude e branquitude à normatividade estética (Arcênio, 2025; Beiguelman, 2024).

[1] Disponível em: https://www.sesisp.org.br/noticia/venenosas-nocivas-e-suspeitas-de-giselle-beiguelman

A dificuldade em representar mulheres idosas e negras escravizadas com traços realistas (incluindo rugas, cabelos grisalhos, flacidez e expressões de sofrimento) evidentemente não deve ser lida como uma limitação técnica neutra. Afinal, é preciso considerar os protocolos digitais e como os bancos de dados que alimentam as IAs são marcados por padrões de exclusão, operando com categorias herdadas da modernidade colonial, nas quais a diferença racial e de gênero é valorada (Benjamin, 2019)[2]. Isso aparece na seleção de imagens, no treinamento de modelos e nos critérios de "normalidade" codificados em *software*. Nesse aspecto, a análise desses elementos presentes na exposição nos permite, além de considerar as questões envoltas no apagamento histórico das cientistas e ilustradoras, refletir acerca dos limites ideológicos da IA como linguagem visual.

É possível constatar que a proposta de Beiguelman inscreve-se em uma tríade complexa: o resgate memorialístico de mulheres cientistas e artistas esquecidas, a reconstrução plástica de suas imagens por meio da inteligência artificial, e o enfrentamento a padrões etaristas e racistas que informam a própria lógica dessas tecnologias. Assim, a artista "negocia" com a IA reinscrevendo as histórias dessas mulheres como índice político. O resultado é um gesto estético-político (Rancière, 2005) que traz à tona camadas de exclusão em virtude da colonialidade do poder[3] e das assimetrias de gênero.

Além da questão do preconceito ao envelhecimento (sobretudo das mulheres[4]) e de englobar questões étnico-raciais, a exposição de Giselle foca em "[...] plantas proibidas, estigmatizadas e banidas pelo processo 'civilizador' colonial, devido ao seu uso em rituais sagrados, poderes alucinógenos e afrodisíacos e práticas de cura ancestrais" (Beiguelman, 2024, para. 1). Sob o olhar colonizador, essas plantas poderiam significar uma afronta à moral, aos bons costumes e à igreja, criando categorias que frequentemente se sobrepunham às mulheres consideradas perigosas: curandeiras, sábias, bruxas. O processo

[2] Benjamin (2019) propõe pensar os datasets como "arquivos raciais", compostos por imagens e descrições que trazem um viés histórico, refletindo quem foi mais documentado, fotografado, registrado e quem foi sistematicamente omitido. Além dos dados, os próprios protocolos (de modelagem, reconhecimento facial, geração de imagem, etc.) atuam como filtros de visibilidade. A autora argumenta que esses protocolos codificam o que é considerado um rosto "legível", um corpo "humano" e uma imagem "adequada". O que escapa disso é tratado como erro, ruído ou distorção, e, portanto, é desconsiderado.

[3] Enquanto o colonialismo refere-se ao domínio político e econômico durante a colonização histórica, a colonialidade designa a persistência de padrões de poder, saber e ser derivados dessa experiência, que seguem estruturando relações sociais mesmo após a independência (Quijano, 2014).

Que pode ser analisado a partir das contribuições teóricas de Julia Twigg (2013), cuja obra sobre moda e envelhecimento destaca o estabelecimento de normas sociais para a associação do envelhecer das mulheres a degradação e invisibilidade. Os homens, em oposição, adquirem status de sabedoria, charme e reconhecimento.

[4] Que pode ser analisado a partir das contribuições teóricas de Julia Twigg (2013), cuja obra sobre moda e envelhecimento destaca o estabelecimento de normas sociais para a associação do envelhecer das mulheres a degradação e invisibilidade. Os homens, em oposição, adquirem status de sabedoria, charme e reconhecimento.

de perseguição às mulheres entre os séculos XV e XVII, vinculou sua marginalização ao controle dos corpos, dos saberes medicinais tradicionais e do regime patriarcal emergente (Federici, 2017). As mesmas narrativas colonialistas que demonizaram plantas indígenas e afrodisíacas também silenciaram mulheres curandeiras e naturalistas, tidas como "suspeitas" e, portanto, perigosas ao novo ordenamento moral eurocêntrico.

Partindo dessas premissas, este artigo reconhece a relevância da exposição para os debates atuais sobre IA, gênero, colonialidade e apagamento histórico, se desenvolvendo por meio de uma abordagem metodológica pautada na análise visual crítica, com enfoque em poéticas digitais e práticas de memória. Considerando sobretudo o conceito de *ficção crítica* de Saidiya Hartman (2020), investiga-se três (dos oito) retratos das mulheres cientistas e artistas para pensar a memória botânica da exclusão sob a ótica dos arquivos especulativos manipulados por Giselle Beiguelman. São eles: Trotula de Salerno (1050-?), Luzia Pinta e Marianne North (1830-1890). O critério de escolha se baseou na variedade estética e política dos retratos, de modo que evidenciassem diferentes desafios enfrentados pela artista na negociação com a IA (idade, raça, sexualidade, colonialidade e invisibilidade científica). Trotula se mostrou relevante para discutir o recorte curatorial, a estética medieval, e a exclusão, Luzia Pinta para tratar de raça, escravidão, e diversidade, e Marianne North para abordar, além do protagonismo da artista na botânica, questões envoltas em sua sexualidade.

2. Mulheres nocivas: se os retratos falassem ou como entender a categoria retrato na linha tênue entre ficção e realidade

A botânica estético-política de Beiguelman combina plantas reais, inventadas e simbólicas, imagens digitais, IA com códigos tradicionais da história da arte. Dentre esses códigos, destaca-se o gênero do retrato, cuja função histórica foi (e ainda é) atribuir identidade, dignidade, visibilidade e permanência a determinados sujeitos. Abordando o retrato como meio, Beiguelman o mobiliza tanto uma linguagem visual legitimada quanto como um dispositivo político que sempre esteve implicado em disputas sobre quem merece ser representado e como.

O gênero do retrato, consolidado no humanismo renascentista, foi historicamente concebido como uma tecnologia de presença e distinção, inscrevendo sujeitos em uma rede de valores que define quem é digno de ser visto e lembrado (Farago, 2017). A construção da semelhança, a partir do rosto voltado ao espectador, do fundo neutro e de atributos de status institui um regime visual que naturaliza a relação entre identidade e poder, transformando a visibilidade em privilégio. Nos contextos coloniais isso se tornou ainda mais enfático. O retrato passou a servir como instrumento de legitimação simbólica das elites locais e a adoção dos códigos europeus se traduzia em uma tentativa de apropriação de um sistema de representação que conferia autoridade e respeitabilidade (Engel, 2018).

Desconstruindo essas premissas, Beiguelman subverte o uso tradicional do gênero a partir de representações que especulam como seriam as mulheres naturalistas esquecidas pela história oficial. O retrato então adquire uma nova dimensão, a partir de figuras que transgrediram normas de gênero, idade e saber - muitas delas associadas a práticas botânicas e de cura que, conforme argumenta Federici (2004), foram historicamente estigmatizadas como perigosas ou excêntricas no processo de consolidação do

pensamento científico moderno[5]. Esses retratos não são documentais, tampouco ficcionais no sentido pleno: eles habitam a fronteira entre o que se sabe e o que se imagina, ou entre arquivo e especulação. Nesse sentido, trata-se de uma prática que evoca o que Saidiya Hartman (2020) denomina ficção crítica, ou seja, uma tentativa de preencher lacunas históricas com base em evidências parciais, criando narrativas que fazem justiça a vidas negligenciadas pela história oficial. O método de escrita de Hartman combina pesquisa histórica com a imaginação para preencher lacunas e explorar a experiência de vidas marginalizadas, especialmente a da mulher escravizada no mundo atlântico, cujas histórias foram apagadas dos registros oficiais: "as histórias que existem não são sobre elas, mas sobre a violência, o excesso, a falsidade e a razão que se apoderaram de suas vidas" (Hartman, 2020, p. 15).

A *ficção crítica* de Beiguelman sugere que a escrita visual partindo do retrato como linguagem central não foi aleatória. Este, tradicionalmente um campo reservado a membros da aristocracia, nobreza e heróis, consolidou um cânone que excluiu, em diversos contextos, mulheres, pessoas racializadas, idosas e pessoas dissidentes, de forma geral. Além da exclusão das mulheres como produtoras, esse cânone também restringiu suas representações a papéis sociais desprovidos de agência e saber (Pollock, 1988). A ausência de figuras femininas no "panteão da grande arte" se configura na negação sistemática de condições de visibilidade e reconhecimento (Nochlin, 1971), algo que se estende à linguagem do retrato, abrindo caminho para refletirmos sobre como sua tradição também esteve ligada a atribuição de funções alegóricas, exóticas ou servis aos corpos subalternizados[6].

De acordo com a artista, à exceção do retrato de Luzia Pinta, tratado com mais detalhes no decorrer do texto, os demais levaram cerca de três meses para serem finalizados, justamente pelos problemas de censura de rugas e traços de envelhecimento nos resultados lançados pela IA (Beiguelman, 2024). A exposição inicial, que devemos lembrar, contou com diversas outras manifestações artísticas que não são o foco desta análise, possuía sete figuras históricas femininas dispostas sob uma parede preta, destacadas por um jogo de luzes entremeadas ao ambiente expositivo[7].

[5] Federici (2004) demonstra que, entre os séculos XVI e XVII, o saber das mulheres, sobretudo o ligado à cura e à botânica, foi sistematicamente deslegitimado e perseguido sob o rótulo da feitiçaria. A caça às bruxas marcou a violência de gênero e a transição para uma racionalidade científica que excluiu modos de conhecimento considerados "impuros", "irracionais" ou "excêntricos".

[6] O termo "subalterno", empregado por Spivak (2014), refere-se a sujeitos historicamente excluídos das estruturas de representação e poder; aqueles cuja voz é sistematicamente silenciada pelo discurso colonial, patriarcal e capitalista. Assim, ao falar em "corpos subalternizados", enfatiza-se não apenas uma posição social marginalizada, mas também um processo contínuo de silenciamento e apagamento epistêmico.

[7] Disponível em: https://venenosas.desvirtual.com/project/artistas-cientistas/

As personalidades são, respectivamente, Trotula de Salerno, Maria Sybilla Merian (1647-1717), Maria Graham (1785-1842), Mary Banning (1822-1903), Marianne North, Constança Paca (1844-1920) e Maria Bandeira (1902-1992). Todos os retratos foram produzidos a partir de documentos e (quando possível) registros imagéticos (Beiguelman, 2024). Vejamos brevemente quem são as retratadas: (1) Trotula de Salerno, médica e pesquisadora italiana conhecida por ter desenvolvido trabalhos sobre a saúde da mulher na Idade Média e por ter escrito um dos primeiros tratados de medicina ginecológica no Ocidente (Moura & Boggio, 2021); (2) Maria Sybilla Merian, naturalista e ilustradora alemã que lançou trabalhos hoje tidos como revolucionários representando interações ecológicas entre plantas e insetos e documentação da metamorfose das borboletas (Beiguelman, 2024; Mariath e Baratto, 2023); (3) Maria Graham, escritora e artista inglesa que percorreu países como Índia, Brasil, Chile, Itália, Alemanha e Áustria; (4) Mary Banning, estadunidense e autora de *The Fungi of Maryland*, primeiro trabalho científico dedicado aos cogumelos estadunidenses (Beiguelman, 2024); (5) Marianne North, artista inglesa lésbica, pintora de carnívoras que teve uma dessas plantas nomeada em sua homenagem, a *Nepenthes northiana* (Beiguelman, 2024); (6) Constança Paca, ilustradora botânica brasileira; e (7) Maria Bandeira, brasileira, primeira botânica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Iniciando por uma organização curatorial que prezou por uma sequência cronológica, o primeiro retrato[8] traz Trotula de Salerno[9]. Apesar da importância de sua obra, sua autoria foi constantemente colocada em dúvida ou atribuída a figuras masculinas ao longo dos séculos (Moura & Boggio, 2021), revelando a recorrente prática de apagamento da contribuição intelectual das mulheres na história da ciência. O retrato de Beiguelman traduz a linguagem pictórica medieval, evocando referências visuais dos manuscritos iluminados e dos ícones religiosos, com o uso de fundos dourados e postura frontal que remete à representação de santas e mártires. Há sobreposição de flores e folhas no rosto de Trotula que, de certa forma reafirmam sua relação com a botânica em um jogo entre o sagrado e o natural, o arquivo e a invenção.

No entanto, esse retrato difere consideravelmente dos demais. Enquanto as outras figuras são representadas como idosas, com rugas, expressões marcadas e vestígios do tempo, Trotula surge com aparência mais jovem, seguindo a iconografia das santas, em uma aparência "beatificada", contrastando com a proposta da artista de confrontar os filtros algorítmicos que apagam a velhice, sobretudo em corpos femininos. Essa discrepância estética talvez ajude a explicar o fato de que, em março de 2025, o retrato de Trotula foi discretamente retirado da exposição e substituído por uma nova figura: Luzia Pinta, angolana escravizada que viveu em Minas Gerais no século XVIII[10].

[8] Disponível em: https://venenosas.desvirtual.com/project/artistas-cientistas/
[9] Disponível em: https://venenosas.desvirtual.com/project/artistas-cientistas/#featured-gallery-2
[10] Disponível em: https://jornal.usp.br/cultura/com-inteligencia-artificial-giselle-beiguelman-retrata-mulheres-e-plantas-julgadas-pela-historia/

A substituição, feita sem anúncio público ou justificativa explícita, pode ser lida como uma tentativa de ampliação da representatividade na mostra, ainda que tardia. Apesar do silêncio institucional, houve intensa divulgação do novo retrato de Luzia Pinta nas redes sociais e veículos da Universidade de São Paulo, o que revela um esforço em visibilizar a figura de uma mulher negra, escravizada e curandeira, cuja trajetória rompe com os paradigmas dominantes tanto da história da ciência quanto da história da arte. Ainda assim, o modo como essa substituição se deu levanta questões relevantes para o campo curatorial e artístico: não seria necessário explicitar os motivos da alteração para que o gesto de inclusão não se confundisse com um apagamento compensatório?

Em vez de ampliar o conjunto, agregando Luzia Pinta às demais figuras já representadas, optou-se por sua inclusão via exclusão de Trotula, uma escolha que, embora politicamente significativa, também carrega ambivalências. Como argumenta Sara Ahmed (2012), o *Diversity Work* muitas vezes opera como uma correção simbólica, realizada sob pressão, sem necessariamente implicar transformações estruturais nas práticas de visibilidade e arquivamento. Por isso, se torna premente celebrar a presença de Pinta como figura central de resistência afro-brasileira, mas também refletir criticamente sobre os modos como a diversidade é produzida e mobilizada no campo artístico.

Nesse gesto curatorial, reside uma tensão que atravessa toda a exposição: como incluir vozes dissidentes sem reproduzir novas formas de silenciamento? Como ampliar a representação de figuras historicamente apagadas sem que isso implique a exclusão de outras igualmente esquecidas? A exposição de Beiguelman, ao mesmo tempo que propõe uma reparação visual, nos convoca a pensar sobre os limites e os potenciais da curadoria como forma de política da memória.

A substituição de Trotula por Luzia, nesse contexto, adquire contornos ainda mais complexos: se por um lado amplia o recorte geopolítico e racial da exposição, por outro lado nos convida a refletir sobre os mecanismos contemporâneos de representação e reparação. A presença tardia de Luzia inscreve uma ausência anterior e revela os limites do que a artista chama de “negociação com a IA” - um processo que, por si só, já denuncia a violência estrutural das tecnologias de visualidade no trato com corpos não brancos e envelhecidos. Nesse ponto, Ahmed (2012) alertaria que o modo como essa reparação é feita importa mais do que o gesto em si. Se não houver um discurso que explicite a operação curatorial, o risco é reforçar o tokenismo (a representação isolada e simbólica de uma figura subalterna). O conceito de “parede institucional” (*institucional wall*) da autora também pode ser aplicado. Segundo ela, trata-se de barreiras invisíveis que impedem mudanças reais, mesmo quando há políticas de inclusão. Essas paredes são mantidas por “rotinas” e “hábitos” institucionais aparentemente neutros, mas que se estabelecem como o modo pelo qual o poder se reproduz. Essa ideia dialoga, inclusive, com a discussão dos protocolos digitais e vieses algorítmicos sugerida anteriormente, já que estes naturalizam exclusões, funcionando também como “paredes institucionais” codificadas tecnologicamente. Todavia, é importante reconhecer que Beiguelman vem abordando criticamente as relações entre colonialismo, questões étnico-raciais, botânica e imaginário visual há alguns anos, a exemplo de projetos como *Botannica Tirannica* (2022), o que certamente afastaria interpretações reducionistas sobre a curadoria da mostra.

A respeito da potência do retrato de Luzia Pinta[11], alguns pontos merecem ser elencados. O primeiro deles, se referindo a problemática enfrentada por Beiguelman para conseguir alcançar o resultado da obra. Se, com os sete retratos anteriores a artista levou cerca de três meses para conclusão por ter indicado problemas na decodificação visual do *software*, isto é, uma espécie de censura impedindo a reprodução de rugas, sulcos e outras características de sinais de idade avançada, com Pinta foram cerca de oito meses. Isso porque, além da questão da idade, o *software* se negava a reproduzir a ideia de uma mulher negra escravizada com trajetória de dor e sofrimento (Arantes & Beiguelman, 2025).

As investigações de Giselle Beiguelman a levaram a considerar, na *ficção crítica* do retrato, o seguinte contexto de Luzia Pinta: angolana escravizada que viveu em Minas Gerais no século XVIII e foi capturada ainda criança, sendo vendida aos irmãos Pinto Dias, de quem mais tarde comprou sua alforria. Estabeleceu-se em Sabará, onde adquiriu um pequeno terreno e passou a ser reconhecida como mulher de saberes espirituais e curativos, participando dos calundus[12]. Nessas cerimônias, Luzia atuava como uma médium de conexão com os ancestrais e detentora do dom de cura do corpo e da alma. Seu método incluía diagnósticos por meio do olfato e a manipulação de ingredientes como farinha, pau-santo e abutua. Por exercer práticas associadas à medicina ancestral africana, foi denunciada à Inquisição em 1739, acusada de envolvimento com "rituais diabólicos". Enviada a Lisboa, foi julgada pelo Tribunal do Santo Ofício e condenada ao degredo. Morreu presa, sem registros precisos sobre a data ou as circunstâncias de sua morte mais uma mulher cujo saber e existência foram apagados pela história oficial (Beiguelman, 2025).

Em entrevista nas redes sociais, Beiguelman indicou que o processo de criação foi longo e conflituoso (justificando, por conta disso, o atraso na apresentação da obra na exposição). Segundo a artista, a IA demonstrou dificuldade em representar mulheres negras e mais velhas e em processar temas como tortura, escravidão e dor histórica (Arantes & Beiguelman, 2025). Ainda assim, insistiu em que Luzia fosse representada com altivez, à semelhança das outras figuras da série, mas sem apagar os traços das violências a que foi submetida.

O retrato se refere à Luzia Pinta aos 40 anos de idade (Beiguelman, 2025). Nele, Luzia apresenta um olhar triste, até melancólico. O olho direito possui um tom avermelhado, denotando marca de violência e sofrimento, o que remete à noção de corpos como testemunhos do trauma histórico (Hartman, 2020). As raízes envoltas em seu corpo sugerem poder e ancestralidade, evocando a continuidade dos saberes africanos e a memória corporal como resistência. Seu rosto, hibridizado com uma textura amadeirada, aproxima-se de um tronco de árvore forte, resistente e profundamente enraizado à terra em uma metáfora visual que evoca tanto sua origem quanto sua força vital e espiritual. Essa fusão entre corpo e natureza pode ser interpretada como uma reconexão com a ancestralidade africana e com os saberes da terra que sustentaram sua prática de cura e resistência (Spivak, 2014). A madeira, elemento que recobre parcialmente sua pele, para além da dureza do vivido, remete à permanência: como um tronco centenário, Luzia sobrevive ao esquecimento, resistindo ao apagamento histórico das mulheres negras (Ahmed, 2012).

[11] Disponível em: https://venenosas.desvirtual.com/luzia-pinta/

[12] Rituais afro-brasileiros de possessão e transe com funções terapêuticas e divinatórias, herdeiros das práticas religiosas das sociedades ambundas e bacongas (Beiguelman, 2025).

A inserção das folhas próximas ao rosto, especialmente sobre os olhos, pode sugerir uma dupla camada de significação: de um lado, uma forma de renascimento e vitalidade, apontando para a continuidade de sua presença na memória coletiva; de outro, um véu simbólico que indica o quanto ainda nos é interditado ver plenamente as histórias das mulheres negras escravizadas, que foram sistematicamente silenciadas ou distorcidas pelo discurso oficial (Hartman, 2020). O retrato se constitui, portanto, como um contra-arquivo, subvertendo padrões racistas e etaristas nas tecnologias contemporâneas. Beiguelman insiste na visualização de Luzia Pinta, confrontando o público com camadas de apagamento que operam tanto no passado quanto no presente, revelando uma luta por memória e representação. Como dispositivo estético-político, o trabalho reconfigura os modos de ver e narrar a história (Rancière, 2010), exigindo um posicionamento diante das tecnologias de imagem e suas limitações éticas.

Retomando à questão central da pesquisa, passemos agora à análise do retrato de Marianne North[13]. Naturalista e artista botânica inglesa, destacou-se pela produção de mais de 800 pinturas que documentaram a flora de diversos países colonizados e por sua postura de dissidência frente às normas do século XIX. Filha de uma família abastada, renunciou ao casamento e aos códigos sociais esperados, e financiou, com sua herança, longas viagens que a levaram ao Brasil, à Índia e ao Sudeste Asiático (Beiguelman, 2024). Seu longo relacionamento com a escritora Amelia Edwards, embora não plenamente correspondido, somado à ausência de casamentos ou filhos, a coloca hoje em diálogo com as possibilidades de leitura de uma sexualidade dissidente (Walter & Ferguson, 2021), que raramente é reconhecida no cânone da história da ciência.

Marianne North tinha uma estética muito particular, marcada por cores vibrantes e composições densas, que desagradavam tanto os críticos de arte quanto os cientistas da época. Sua marginalidade estética e epistêmica já era, em si, um gesto de desvio. Ainda assim, a artista britânica garantiu sua permanência na história ao construir, com recursos próprios, uma galeria no Kew Gardens, em Londres. Espaço que permanece até hoje como um marco da presença feminina em instituições botânicas ocidentais (Beiguelman, 2024).

Na imagem, Marianne é retratada aos 60 anos, idade de seu falecimento, envolta por folhas espessas de *monstera*, flores de lótus e estruturas que remetem ao gineceu, como pistilos e carpelos. A escolha por representar tais elementos femininos contrasta com o fato de North ser conhecida por pintar plantas carnívoras. Uma delas, a *Nepenthes northiana*, nomeada em sua homenagem, aparece discretamente à direita do retrato, inserida no fundo da composição. Na iconografia ocidental, essas plantas foram frequentemente associadas à sexualidade feminina perigosa e ao erotismo transgressor. Sua presença quase camuflada no retrato sugere que a exposição do desejo e da sexualidade é mantida em registro alegórico. Seria essa uma forma de lidar com a censura algorítmica e com os filtros sociais que operam tanto na IA quanto na recepção pública da arte? Em vez da frontalidade explícita, Beiguelman opta pela relação simbiótica entre pele e planta, corpo e floresta, realidade e fabulação, estetizando o hibridismo entre mulher e natureza.

[13] Disponível em: https://venenosas.desvirtual.com/marianne-north/

O rosto da personagem, repleto de rugas, vincos e expressões marcadas, evidencia o enfrentamento aos protocolos da juventude hegemônica que a própria artista denunciou como barreiras tecnológicas. A IA, como já indicado anteriormente, resiste a gerar imagens de mulheres idosas com dignidade estética. Nesse contexto, o retrato de North é também uma vitória técnica e política: a imagem desafia os filtros de beleza incorporados às inteligências artificiais e propõe uma outra forma de beleza, inscrita na experiência, no tempo e na ancestralidade botânica. O retrato opera em diversos registros simultâneos: como documento especulativo, como crítica ao apagamento histórico, como resistência ao etarismo algorítmico e como reparação simbólica à contribuição de uma mulher que fundiu arte, ciência e desejo. Nas palavras da própria artista, trata-se de um gesto de homenagem e, mais que isso, de reconstrução de um arquivo alternativo, onde as rugas florescem e as plantas falam (Beiguelman, 2024).

À guisa de conclusão, a análise dos três trabalhos permitiu reconhecer a apropriação dos códigos visuais do gênero do retrato como potência política de visibilidade e resgate de histórias, trajetórias e subjetividades. No contexto da exposição, a estética da diversidade (mulheres de diferentes origens, cores e idades) pode coexistir com a manutenção de um sistema visual e tecnológico que continua hierarquizando corpos. Apesar disso, a obra de Beiguelman, antes de "celebrar", expõe o quanto a diversidade é difícil de ser produzida sem violência.

Nesse aspecto, a "reprogramação" pela IA possibilitou alinhavar arquivo e imaginação, presença e apagamento. A botânica floresce como metáfora da memória com plantas e mulheres que resistem ao envenenamento histórico dos discursos coloniais. Trotula aponta para a permanência das exclusões de gênero e autoria, Luzia Pinta denuncia as estruturas raciais e tecnológicas que continuam a determinar quem pode ser visto, e Marianne North desafia a heteronormatividade e o ideal de juventude. Nessa ecologia estética, as imagens geradas se configuram criticamente no presente digital.

3. Conclusão

A análise de *Venenosas, nocivas e suspeitas* evidencia que o uso da inteligência artificial na obra de Giselle Beiguelman não se limita à experimentação técnica, mas configura uma estratégia estética de enfrentamento às formas coloniais de ver e representar. A artista transforma a IA (linguagem historicamente associada à neutralidade tecnológica) em ferramenta de crítica e reparação simbólica, abrindo fissuras nos regimes de visibilidade que definem o humano.

Os retratos de Trotula de Salerno, Luzia Pinta e Marianne North demonstram que "negociar com a máquina" é, também, um gesto político: reprogramar algoritmos é reprogramar memórias. As resistências etaristas e raciais dos sistemas de geração de imagem tornam-se parte integrante da potência crítica, revelando os limites das ficções tecnológicas que ainda naturalizam juventude, brancura e heteronormatividade como padrões de beleza e verdade.

Nesse sentido, plantas e mulheres, ao serem reimaginadas, afirmam a persistência da vida e do conhecimento frente à violência dos arquivos coloniais. Assim, a pesquisa evidencia o papel da arte contemporânea na construção de contra-arquivos de gênero, raça e tecnologia, apontando para novos modos de narrar a história.

Referências

Ahmed, S. (2012). *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Duke University Press.

Arantes, P. & Beiguelman. (2025, 18 de abril). *Conversas com Giselle Beiguelman*. https://www.instagram.com/reel/DImKBGsvrnd/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==

Arcênio, K. (2025, 15 de maio). *Últimas semanas para visitar mostra inédita "Venenosas, Nocivas e Suspeitas" que utiliza inteligência artificial*. Sesi SP. https://www.sesisp.org.br/noticia/venenosas-nocivas-e-suspeitas-de-giselle-beiguelman

Beiguelman, G. (2024). *Sobre (plantas e mulheres) Venenosas, Nocivas e Suspeitas*. https://venenosas.desvirtual.com/about/

Beiguelman, G. (2025). *Luzia Pinta*. https://venenosas.desvirtual.com/luzia-pinta/

Benjamin, R. (2019). *Race After Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code*. Polity.

Engel, E. (2018). Artistic Invention as Tradition in the Portrait Painting of Late-Colonial Lima. *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, 21(113), 41-79.

Federici, S. (2004). Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Coletivo Sycorax.

Farago, C. (2017). The Face of the Other: The Particular Versus the Individual. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. *Ciências Humanas*, 12(2), 289-313. http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222017000200003

Hartman, S. (2020). Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, 23(3), 12-33. https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640

Mariath, F., & Baratto, L. C. (2023). Female Naturalists and the Patterns of Suppression of Women Scientists in History: The Example of Maria Sibylla Merian and Her Contributions About Useful Plants. *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine*, 19(1), 17, 1-29. https://doi.org/10.1186/s13002-023-00589-1

Matzuda, A. (2025). Com inteligência artificial, Giselle Beiguelman retrata mulheres e plantas estigmatizadas na história. *Jornal da USP*. https://jornal.usp.br/cultura/com-inteligencia-artificial-giselle-beiguelman-retrata-mulheres-e-plantas-julgadas-pela-historia/

Moura, W. H. C., & Castro Boggio, V. (2021). Da tradução como pagamento de uma dívida histórica: Trotula di Ruggiero, pesquisadora e médica medieval. *Revista Estudos Feministas*, 29(2). https://doi.org/10.1590/1806-9584-2021v29n272289

Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? *Art News*, 69(9), 22-39, 67-71.

Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. Routledge.

Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO

Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. EXO Experimental.

Spivak, G. (2014). *Pode o subalterno falar?* Editora UFMG.

Twigg, J. (2013). *Fashion and Age. Dress, the Body and Later Life*. Bloomsbury.

Walter, B. & Ferguson, H. (2021). The Eminent Lesbian or the Passionate Spinster? Posthumous Representations of Amelia Edwards' Love for Women. *Hypotheses*. https://hsl.hypotheses.org/1650