

To cite this article: Urano, Pedro (2025) Becoming moita, *La Furia Humana*, 46, 137-165.

Eu viro moita

Pedro Urano

I

Os moradores do Vale do Macaé, na região serrana do Rio de Janeiro, reúnem-se anualmente no povoado de Rio Bonito de Cima, quando confeccionam roupas cobertas de folhagens vegetais para brincar o carnaval.

Desde 2016, participo da festa, conhecida localmente como “carnaval da moita”, produzindo e animando com meu corpo trajes realizados com uma única espécie vegetal. O procedimento sublinha a percepção da espécie escolhida não por sua separação da paisagem, mas através de uma estratégia de acumulação, muito empregada pelo paisagista brasileiro Roberto Burle-Marx em seus jardins.

A confecção de uma roupa de “moita” exige habilidade manual, paciência e conhecimento da floresta e suas populações. É preciso saber onde encontrar a espécie vegetal escolhida (em quantidade suficiente para produzir o traje); é preciso conhecer as alianças da espécie escolhida com outras espécies vegetais, animais ou fúngicas (já que é comum apanhar inadvertidamente líquens, formigas, besouros e aranhas durante a coleta). E, finalmente, é preciso ser rápido, pois, em poucos dias, as folhas vegetais se deterioram e comprometem a fantasia.

II

O humano folheado é uma figura paradoxal. É um animal? É um vegetal? Ele faz parte da paisagem ou ele atua sobre a paisagem?

Diante da questão da mobilidade, talvez a mais decisiva bifurcação na evolução de animais e vegetais, o humano folheado parece optar por uma resposta ambivalente, como se fosse possível reunir em um único ser as aptidões complementares de bichos e plantas.

O deslocar-se pelo espaço como resposta, seja para a necessidade de alimentar-se, seja para a fuga de uma ameaça iminente, é, afinal, a opção fundamental da qual resultará uma série de desenvolvimentos posteriores, como o sistema nervoso central ou a emergência de uma estrutura visual como o olho dos vertebrados. Para o filósofo Henri Bergson (2005, p. 122), a capacidade de movimentar-se determina a consciência, a inteligência e a dimensão espiritual do ser.

De maneira complementar, é da disposição inicial em se fixar ao solo que resultará a estrutura distribuída dos vegetais. Como lembra Stefano Mancuso (2019, p. 95), “se uma planta tivesse um cérebro, dois pulmões, dois rins, fígado, e assim por diante, estaria fadada a sucumbir ao primeiro predador que, atacando um desses pontos vitais, poderia comprometer o organismo como um todo. É por isso que as plantas não possuem os mesmos órgãos que os animais, não por serem incapazes de desempenhar as mesmas funções, como alguém poderia ser levado a pensar.”

Essa diferença constitutiva entre seres animais e vegetais se materializa em adaptações tão diferentes que mutuamente incompreensíveis. A ausência de estruturas reconhecíveis nas plantas que pudessem ser aproximadas, por analogia, a estruturas semelhantes nos animais, tornaram as plantas invisíveis para a sensibilidade moderna. “Nós as consideramos uma mera parte da paisagem”, diz Mancuso.

Afinal, o moita faz parte da paisagem ou ele atua (como comumente entendemos a nós, humanos) sobre a paisagem? Pois se faz parte da paisagem, esta assume imediatamente um caráter dinâmico, movente, animado. A moita que anda, em sua insistente indistinção, nos lembra que a paisagem está viva. O ambiente objetificado pelo Iluminismo (e pelo extrativismo) na ideia de uma Natureza universal, desencantada, passiva e muda, apesar de tudo, respira.

III

Com o tempo, percebi que a personagem folheada aponta para um outro modo de existir e se relacionar com a floresta, figurando uma atitude em tudo diferente da separação entre observador e ambiente representado característica do imaginário moderno.

Refiro-me ao regime visual que apresenta um mundo dividido em duas dimensões—uma mental, relativa ao sujeito; e outra física, relativa à realidade objetiva, relativa à Natureza—esse “modo de ver” moderno que deu suporte simbólico à transformação da relação com o ambiente, progressivamente objetificado como recurso a ser explorado e capital imobiliário.

O contraste entre as vastas extensões de terra e a reduzida presença de populações nativas nas representações das regiões coloniais produziu a fantasia de horizonte a ser ocupado—e território a ser conquistado—sustentada pela força centrípeta das linhas de fuga da perspectiva linear.

As representações de paisagens coloniais produzidas por viajantes europeus acompanharam as reconfigurações dos territórios conquistados em zonas de extração mineral e agropecuária, um processo que quase sempre se iniciava com a destruição total da paisagem nativa. Figurações da floresta, de fato, acompanharam, na maior parte das vezes, as derrubadas. Constituindo uma espécie de *memento necare* (lembre-se da sua letalidade)—como um *memento mori*, só que dos outros, são as outras espécies que morrem.

A prática dos moitas substitui portanto a distância entre observador e paisagem tão presente no imaginário colonial-extrativista, por uma ideia de *imersão* radical no ambiente, uma *metafísica da mistura* (Coccia 2018), na qual todo indivíduo está necessariamente relacionado a muitos outros.

É preciso cuidado, no entanto, em entender como uma *contravisualidade* (Mirzoeff 2011) a esta oposição entre distanciamento e imersão, identificada quando contrastamos a relação do observador com o ambiente representado no imaginário colonial-extrativista e na prática dos moitas.

É que o ponto de vista experimentado por aquele disposto a se tornar o personagem folheado não foi construído *contra* o perspectivismo cartesiano¹, mas remonta a um imaginário muito mais antigo. É a visualidade extrativista que estabelece sua contradição ao modo de ver imersivo e vegetal associado ao humano folheado, e não o contrário.

A visualidade dos moitas está, portanto, menos associada a uma contra-história que a uma *outra* história, uma história que a visualidade extrativista reprime para existir. Seu caráter positivo, o fato de não constituir uma

reação, mas a afirmação de um caminho diverso e mais antigo, aproxima-a do que Dipesh Chakrabarty (2000) chama de História 2, quando descreve, em sua crítica ao historicismo, dois modos da história no regime capitalista.

A História 1 seria o passado evocado pelo capitalismo como sua condição de possibilidade, o conjunto de antecedentes que resultaram na emergência do modo de produção capitalista. Já a História 2 seria tudo aquilo que, ainda que anteceda o capitalismo, não contribui para sua emergência ou reprodução e, por isso, precisa ser subordinado (pela violência) ao historicismo moderno.

É que enquanto proclama que todo fenômeno social ou cultural é historicamente determinado, o historicismo moderno estabelece, no mesmo movimento, a Europa como cena de nascimento da modernidade (e do capitalismo), e o tempo histórico como medida da distância cultural entre o Ocidente e seus outros (Chakrabarty 2000, p. 7). A história da Europa passa a ser apresentada então como uma meta-narrativa, um modelo universal de desenvolvimento com etapas bem definidas—aquilo que, nas colônias, legitimou a ideia de civilização.

A História 2, portanto, é constituída por narrativas que dão conta de outros caminhos, de outras *possibilidades de comunidade* entre seres que a História 1 tenta, a todo custo, assimilar ao projeto moderno como algo 'primitivo', 'arcaico', 'superado' e, no limite, 'bárbaro' ou 'selvagem'. A História 2 está, desse modo, sempre interrompendo a força totalizante da História 1.

É que as fantasias folheadas são *assemblages* interespecíficos cujo processo de produção funciona como um vetor de reconhecimento das relações entre diferentes formas de vida—elas tornam visíveis não só a diversidade vertiginosa de seres que convivem nas florestas do Vale do Macaé, como também as alianças que cultivam entre si, instaurando uma *perspectiva biocêntrica* contra a qual a visualidade extrativista necessariamente se opõe. É afinal a energia vital dos seres, de outro modo integralmente dedicada às possibilidades do viver, que é apropriada pelo Capital. A vontade que anima os seres a realizarem as possibilidades que trazem consigo, no entanto, resiste à apropriação capitalista.

Chakrabarty (2000, p. 60) chama atenção para como, de fato, Marx enxerga na origem de toda resistência ao capitalismo uma força algo misteriosa que chama simplesmente de “vida”. “A vida, em toda a sua capacidade biológica/consciente para atividade intencional, é o excesso que o capital, por meio de seus procedimentos disciplinares, sempre almeja, mas jamais consegue controlar ou domesticar completamente.”

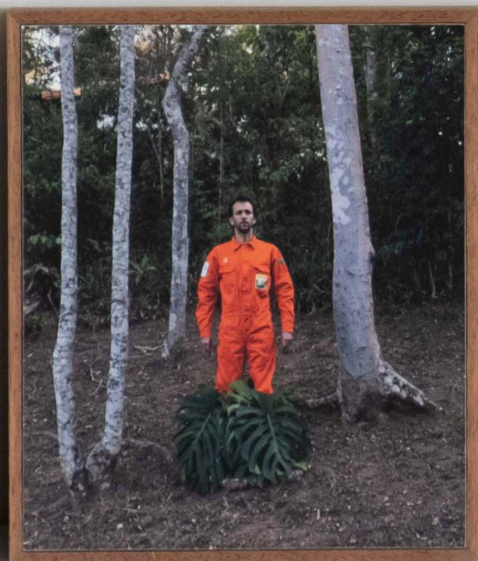
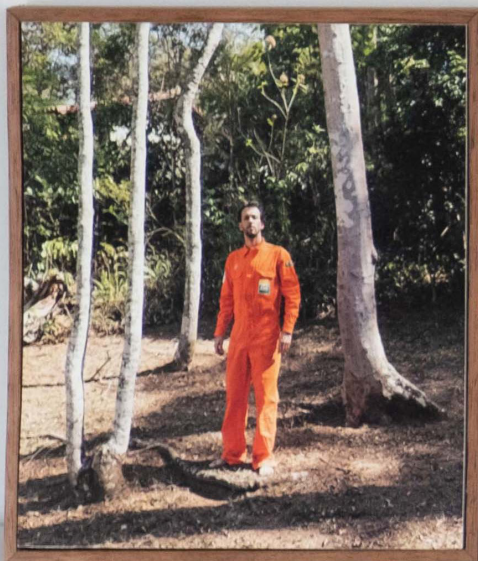
Ainda preciso estudar melhor as relações entre certas narrativas da História 2 e as contravisualidades anticoloniais trabalhadas por Nick Mirzoeff. Intuo, no entanto, que as mais efetivas contravisualidades estão comumente ligadas a imaginários autóctones mais antigos, associados à História 2.

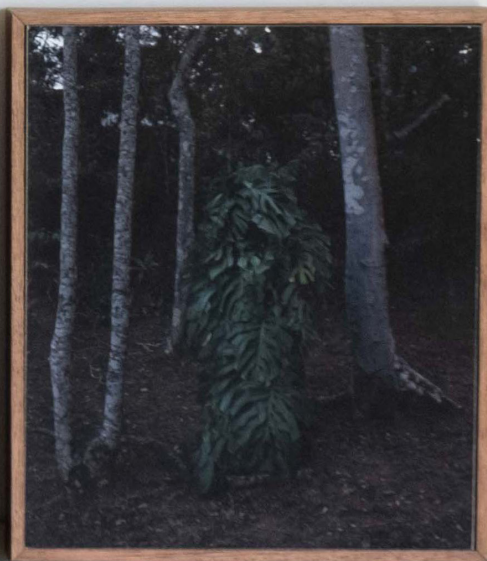
Rio Bonito de Cima e Satriano di Lucania², carnaval de 2025.

O macacão utilizado na extração offshore de petróleo e gás é o suporte preferido para confecção dos trajes vegetais do carnaval da moita. A opção se justifica pela tipologia antropomorfa em peça única do traje, que permite melhor visualizar a conformação final da peça, além de garantir uma boa proteção do brincante—algumas espécies vegetais podem causar irritação após o contato prolongado com a pele.

A utilização do macacão na confecção dos trajes vegetais³ também alude à vegetabilidade do próprio petróleo, derivado da fossilização de plantas planctônicas unicelulares, e à proximidade da região com o berço da extração petrolífera em águas profundas no Brasil. A cidade de Macaé, conhecida como a “capital nacional do petróleo”, está localizada na foz do rio homônimo que, por sua vez, nasce na floresta onde acontece o carnaval da moita.

Na série, conforme a cobertura folheada sobe pelo corpo, a luminosidade do ambiente diminui. Um aspecto que aponta para a duração implicada na realização do traje e para o caráter noturno da festa. Os moitas de Rio Bonito só aparecem à noite.





*De ré, poderíamos dizer que,
no princípio, era a folha.*

Ailton Krenak⁴

Nativa da Mesoamérica, a Costela de Adão (*Monstera deliciosa*), com suas grandes folhas cordiformes e perfuradas, de desenho inconfundível e grande potencial ornamental, tornou-se emblemática do imaginário tropical cultivado nas zonas temperadas do capitalismo central.⁵

Trata-se de espécie epífita⁶ com raízes aéreas que, quando no solo, apresenta fototropismo negativo, ou seja, orienta seu crescimento em direção às zonas escuras da mata até encontrar um tronco na qual possa se apoiar, quando inverte o sentido de seu desenvolvimento e passa a crescer em direção à luz, subindo a árvore—a conformação resultante, um tronco oculto sob a folhagem, evoca as roupas vegetais produzidas no Vale do Macaé. O gênero taxonômico da planta—*Monstera*—remete ao duplo oculto que assombra o conceito darwiniano de espécie, a aberração (em inglês, “monstrosity”) ou, simplesmente, o monstro.⁷





Fiz o traje com um bambu conhecido como Taquarinha (*Bambusa textilis gracilis*), nativo da China, mas que se adaptou bem ao Vale do Macaé. Fotografei esta moita em rochas na margem do rio, próximo à Cachoeira do Roncador, numa manhã imprecisa, de muita névoa.

Após revelar, risquei um círculo na própria película com o ponteiro de metal de um compasso escolar. A imagem que resultou parece afirmar que aquilo que, na modernidade, esteve sempre posicionado ao fundo, pode hoje voltar ao centro, e vice-versa.



*sobre o fundo do contínuo, o monstro narra,
como em caricatura, a gênese das diferenças*

Michel Foucault⁸





A Leucena (*Leucaena leucocephala*) é uma leguminosa arbórea nativa da América Central. A simbiose das raízes da espécie com bactérias do gênero *Rhizobium* (que permitem excelente fixação de nitrogênio atmosférico), e com fungos dos gêneros *Glomus* e *Gigaspora* (que tornam possível a solubilização do fósforo), faz com que a planta seja capaz de melhorar a qualidade de solos pobres em matéria orgânica. Como, além disso, a Leucena se mantém verde na estação seca e, em regiões de clima tropical, apresenta um crescimento acelerado, a espécie foi, inicialmente, muito utilizada em projetos de reflorestamento.

Árvores de Leucena são encontradas por toda a Ilha do Fundão, que abriga o principal campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A presença marcante da espécie é evidenciada pelos cachos de vagens planas e coloração marrom, que contrastam com a copa verde da árvore. Difícil precisar se a planta foi ostensivamente utilizada no reflorestamento que se seguiu ao aterramento do arquipélago que foi transformado na ilha, ou se sua presença ubíqua é resultado da proliferação agressiva da espécie.

De fato, as vagens de Leucena, quando maduras, abrem-se longitudinalmente e ejetam suas sementes, que se dispersam no solo. As “chuvas de sementes” acontecem ao longo de todo o ano, formando um persistente banco de sementes sobre a terra, à espera de condições favoráveis para germinar. Estudos recentes acusam a espécie de enfraquecer a resiliência dos biomas ao promover a homogeneização de sua flora, devido a sua alta capacidade competitiva. Sua abundante regeneração natural, especialmente em áreas descampadas e lavouras, compromete a estrutura e a qualidade dos ecossistemas. A capacidade de proliferação da Leucena é monstruosa.



A espécie apresenta uma dinâmica feral—inicialmente promovida pelos seres humanos, seja direta (em projetos de reflorestamento) ou indiretamente (pelo desmatamento de florestas), ela se disseminou bem além do inicialmente planejado e atualmente ameaça especialmente biomas mais delicados, como ilhas e arquipélagos.

Ao encontrar muitas *Leucenas* no bosque que há em frente ao Galpão da Escola de Belas Artes da UFRJ, resolvi confeccionar um traje vegetal usando, dessa vez, não folhagens, mas frutos— as vagens alongadas que abrigam as sementes elípticas, achatadas e brilhantes características da espécie.

Conforme amadurece, o traje se transforma. As vagens vão do verde ao marrom. Em seguida, abrem-se longitudinalmente, uma após a outra, revelando a tonalidade algo dourada de seu interior e dispersando suas sementes enquanto caminhava. A ativação do traje amplia a proliferação da *Leucena* pela ilha.









Sempre que ouço alguém falar sobre revolução lembro de uma conversa entre G. K. Chesterton e o dono de uma pensão em Calais, na França.

O dono da pensão reclamava amargamente das dificuldades da vida e da crescente falta de liberdade: “Mal vale a pena”, concluía, “conheci três revoluções e todas as três resultaram exatamente na mesma situação que lhes deram origem”. No que Chesterton retrucou que uma revolução, na real acepção da palavra, é a trajetória circular desenhada por um objeto em movimento que sempre retorna ao seu ponto de partida.

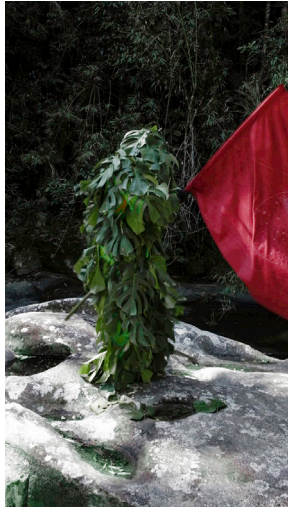
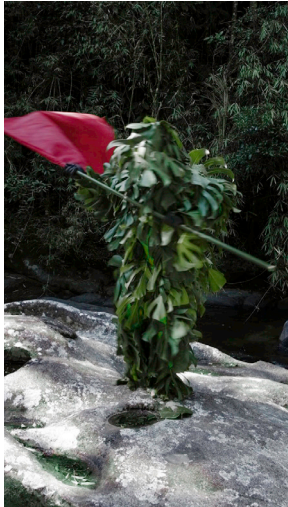
Igor Stravinsky⁹

O [vídeo](#) joga com a natureza esquiva do movimento das plantas (de um ponto de vista humano) e com a construção do movimento a partir de imagens estáticas, central ao dispositivo técnico do cinema.

As imagens se alternam entre duas situações. Na primeira, o vegetal animado (*Monstera deliciosa*) começa a girar sobre uma pedra, durante o dia. Um corpo em revolução. O segundo plano, filmado a noite, apresenta outro moita, com folhas de Taquarinha (*Bambusa textilis gracilis*). A situação noturna é iluminada com flashes intermitentes que fracionam o movimento em imagens estáticas.

O plano seguinte, novamente diurno, adota o mesmo ritmo do feixe luminoso do plano anterior—cada fotograma de imagem é sucedido por dois fotogramas pretos, sem imagem alguma. Dessa vez, o vegetal animado empunha uma bandeira vermelha, figura emblemática da ideia de revolução social. Não se trata, no entanto, da bandeira de um partido político ou movimento social, mas do pavilhão nacional tingido com uma solução preparada com o cerne moído de um tronco de Pau-brasil (*Paubrasilia echinata*).

Quando retornamos à situação noturna, a figura folheada encerra seu movimento. A fim de neutralizar a intermitência luminosa, excluí os quadros pretos e justapuz apenas os fotogramas iluminados, criando uma frágil ilusão de continuidade e repouso. Um corte reconduz, num *loop*, ao início da sequência diurna—o mesmo valor de quadro, a mesma postura de repouso. Os hiatos escuros que compõem o movimento no cinema estão agora menos evidentes, intercalados em sua posição convencional, entre cada uma das 24 imagens que conformam a duração de um segundo.



Referências

Bergson, H. (2005). *A evolução criadora*. Martins Fontes.

Chakrabarty, D. (2000). *Provincializing Europe : postcolonial thought and historical difference*. Princeton University Press.

Coccia, E. (2018). *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Cultura & Barbárie.

Darwin, C. (2018) *A origem das espécies por meio da seleção natural*. Ubu Editora.

Foucault, M. (1992). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Martins Fontes.

Jay, M. (1988). *Scopic Regimes of Modernity. Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Art*. Bay Press & DIA Art Foundation.

Krenak, A. (2022). *Futuro ancestral*. Companhia das Letras.

Mancuso, S. (2019). *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. Ubu Editora.

Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: a counterhistory of visibility*. Duke University Press.

Stravinsky, I. (1947) *Poetics of Music in the form of six lessons*. Harvard University Press.

Valentim, Marco Antônio. (2020) *Espécie Monstro: Variações sobre Darwin*. *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, v. 8, n. 2, p. 251- 274.

Pedro Urano é cineasta e artista-pesquisador. Mestre em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (HCTE-UFRJ) e doutorando em Tecnologias da Comunicação e Estéticas na Escola de Comunicação (ECO-UFRJ), com bolsa CAPES. Realizador dos documentários Estrada Real da Cachaça (2008), HU (2011), da série de TV Inhotim Arte Presente (2018), do longa de ficção Subterrânea (2021), e dos curta- metragens Homenagem a Matta-Clark (2015)¹⁰ e Os moitas de Rio Bonito de Cima (2025).

1 Martin Jay (1988) nomeia como “perspectivismo cartesiano” a este modo de ver tipicamente moderno, produto da articulação entre perspectiva linear renascentista e racionalidade subjetiva cartesiana, que apresenta um mundo dividido entre natureza e cultura.

2 O autor agradece aos moitas Emanuel Salustro, Josimar Muller Tavares, Marcella Arruda, Pedro Kiua e Rocco Perrone. As fotografias que flagram a aparição do ‘Monstro’ são de Antoine d’Artemare.

3 Apesar do nome que remete a uma espécie animal, o macacão offshore RF NR10 padrão Petrobrás é costurado com tecido 100% algodão, o que garante a completa vegetalidade do traje folheado produzido.

4 (Krenak 2022, p. 31)

5 O crescimento da espécie, que no solo tropical exige muito espaço, é moderado em ambientes fechados e clima temperado, o que, aliado ao fácil cultivo (a planta prefere luz indireta) e propagação (por entrenós de um indivíduo maduro), tornou a espécie muito popular em ambientes residenciais e corporativos. Em 2017, a *Monstera* recebeu o Award of Garden Merit da Royal Horticultural Society, prêmio concedido a espécies bem sucedidas na adaptação às condições ambientais das Ilhas Britânicas.

6 Etimologicamente, quer dizer “planta sobre planta”, ou seja, planta que vive sobre outra planta. São muito comuns em florestas tropicais, onde a competição por luz e espaço é muito grande. As plantas epífitas não buscam alimento no organismo do hospedeiro, onde se fixam; não são, portanto, plantas parasitas. As principais plantas epífitas são as bromélias, as orquídeas, as begônias e certos tipos de algas verdes.

7 Valentim (2020) lembra que o próprio Charles Darwin reconhece o caráter demasiado vago da divisão taxonômica entre espécie, variedade e aberração [monstrosity, no original]. Darwin escreve em *A origem das espécies por meio da seleção natural*: “Os naturalistas não chegam a um acordo sobre o que é espécie e o que é variedade”. “(...) não há como separar aberrações [monstrosities] de meras variações por linhas nítidas de distinção.” (Darwin 2018, 50, 97) E Valentim (2020, 257) conclui: “a distinção entre espécie, variedade e aberração não consiste senão em um efeito de perspectiva”.

8 (Foucault 1992, p. 172)

9 (Stravinsky 1947, p. 10-11)

10 Os filmes *HU* (2011) e *Homenagem a Matta-Clark* (2015) foram realizados em colaboração com Joana Traub Csekö.