

## COMPOSTEIRA DE HISTÓRIA: LITERATURA EM COMPOSTAGEM SEMIÓTICA

---

### *Story-Composter: Literature in Semiotic Compost*

DOI: 10.14393/LL63-v39-2023-15

Geisa Mueller\*

---

**RESUMO:** Baseado no Chthuluceno proposto por Donna Haraway (2016, 2022), que chama atenção para a reflexão sobre recuperação ecológica, o objetivo deste artigo é apresentar uma composteira de história pela reescrita da relação humano e não-humano. A compostagem de histórias usa a ideia de material semiótico do Chthuluceno para investigar a coexistência de humanos, bruxas imaginadas e não-humanos por meio de diferentes linguagens e modos de viver, como, por exemplo, a poesia de Ní Chuilleanáin, a voz de Elza Soares, Medeia, a narrativa sobre as plantas, de Coccia (2018), o saber de Mãe Stella de Oşósi. A composteira materializada em artigo contribui para a prática e disseminação da sociobiodiversidade porque a literatura em compostagem borra fronteiras em favor da experiência decolonial com formas vivas várias. Desse modo, a compostagem de histórias oferece algumas percepções sobre nossa relação com a heterogeneidade e questiona nosso entendimento sobre o significado de “humano”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Ecologia. Cultivo. Modos de viver. Encantamento.

**ABSTRACT:** Based on the Chthulucene proposed by Donna Haraway (2016, 2022), which is a call for a reflection on ecological recovery, this article aims to present a story-composter through a proposal to rewrite the relationship of the human and non-human. The composting of stories uses the idea of semiotic material from Chthulucene to inquire into the coexistence of humans, imagined witches and non-humans by means of various languages and ways of living, including Ní Chuilleanáin’s poetry, Elza Soares’ voice, Medea, the narrative about plants by Coccia (2018), and the knowledge of Mãe Stella de Oşósi. The story-composter materialized as an article contributes to the practice and dissemination of socio-biodiversity, because literature in compost blurs the borders in favor of the decolonial experience with various living forms. Therefore, it provides some perceptions of our relationship with heterogeneity and questions our understanding of the word “human”.

**KEYWORDS:** Literature. Ecology. Cultivation. Ways of living. Incantation.

---

---

\* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Bolsista PDJ CNPq/Universidade Federal do Paraná – Pesquisa financiada pelo CNPq por meio do projeto “Folha-se: fazer parentes com saberes sensíveis” (2023). ORCID: 0009-0003-6963-7448. E-mail para contato: geisamueller(AT)gmail.com.

## 1 Um Chthuluceno incomoda muita gente

Chthuluceno é o nome a designar esta época em que sobressai a urgência climática, por esse motivo, Donna Haraway insiste na qualidade mortal de estar no mundo, instigando a reflexão sobre recuperação ecológica por meio de corpos não-humanos e extra-humanos que podem se apresentar pelas teias, pelos tentáculos e pelas cobras. Tal agência engaja-se ao princípio metamórfico da vida, razão pela qual, no Chthuluceno, a palavra e as práticas ativam espaços polissêmicos. Ou seja, a qualidade mortal de estar no mundo é a própria (inter)ação para tramar teias, criar tentáculos e fazer grafismos serpentinos, assim nos transformando em variedade com possibilidades para bem viver e morrer em uma época marcada pelo testemunho de mudanças na Terra, experimentadas pela “recursividade terrível”:

enorme carga de produtos químicos tóxicos, de mineração, de esgotamento de lagos e rios, sob e acima do solo, de simplificação de ecossistemas, de grandes genocídios de pessoas e outros seres, etc., em padrões sistemicamente ligados que podem gerar repetidos e devastadores colapsos do sistema (HARAWAY, 2016a, p. 139).

Um dos exemplos acerca dos colapsos do sistema é o Quadrilátero Ferrífero no chão mineiro do Brasil, em que está localizada Mariana, a cidade onde, em 2015, ocorreu o rompimento da barragem de rejeitos de minério; mais um rompimento de barragem contendo dejetos da mineração ocorreu em Brumadinho, na Região Metropolitana de Belo Horizonte, em 2019. Esses não foram os únicos rompimentos de barragem ocorridos em Minas Gerais envolvendo o extrativismo voltado aos interesses políticos e econômicos de, praticamente, uma empresa focada na exportação de minério de ferro. Sob o comando da Samarco Mineração S.A., a Barragem do Fundão rompeu afetando drasticamente a bacia do Rio Doce e a população de Mariana; a Vale S.A. (a maior acionista da Samarco) está à frente da enxurrada de lama tóxica provocada pela Barragem do Córrego do Feijão, que rompeu, matou gente, plantas e animais desse bioma.

O Quadrilátero Ferrífero concentra áreas de cangas nas quais a vida vegetal está ligada a sistemas rochosos, áreas de cangas “constituem um dos sistemas menos conhecidos, onde a principal causa da perda de habitat e degradação deve-se à abertura de dezenas de cavas de extração de minério de ferro” (CARMO *et al.*, 2012 *apud* CARMO; JACOBI, 2013, p. 527-

528). As especificidades das cangas as distinguem de outros sistemas rochosos porque nelas sobressai a “heterogeneidade espacial subsuperficial que favorece uma relevante parcela da biomassa vegetal, representada pelo sistema radicular, a desenvolver-se pelos espaços das cavidades subterrâneas e pelas fendas” (CARMO; JACOBI, 2013, p. 531). A atividade de empresas transnacionais como a Samarco Mineração S.A. acarreta grande perigo para espécies endêmicas como, por exemplo, a *Vriesea minarum* (*Bromeliaceae*), que depende dessa heterogeneidade por viver, principalmente, “em campos rupestres sobre canga laterítica” (CENTRO NACIONAL DE CONSERVAÇÃO DA FLORA, 2012).

Por esses motivos, a composteira de história constitui-se como um *medium* para sentir, pensar e narrar usando fios de bruxaria, fios serpentinos flexíveis e fertilizantes como as minhocas. A intenção é entrelaçar-se à vida e ao encantamento no que concerne ao enfrentamento das consequências do extrativismo de feição colonialista que nunca se satisfaz. Mesmo havendo legislação a regulamentar a questão ambiental, a burocracia e o dinheiro voltado ao financiamento de campanhas políticas são expedientes usados para a legislação abrir cavas, cedendo vez ao geno/etno/ecocídio.

Haraway (2022) escolhe ficar com o problema: pensar tentacular e generativamente reconstituir, redesenhar, ressemear a infinidade de parentescos com viventes reais e imaginados. Essa escolha requer outros modos de (inter)ação, pois é importante que as histórias do Chthuluceno façam jus à operação narrativa de Ursula Le Guin. Le Guin (2021) transmuta o fazer poético ao propor que a narrativa seja pensada como uma bolsa/sacola/barriga/cabaça; em vez de um herói em ação com armas usadas para assassinar e mutilar, as histórias versam sobre a vida tão diversa, experimentam o não entender das pessoas, valorizam *tricksters* e também narrativas sobre origens e transformações.

Nesse sentido, Haraway (2016a, 2022) espirituosamente apresenta a ideia de humano-como-húmus (*human-ashumus*), ensejando o potencial humano-minhoca com o propósito de pensar sobre transformações e práticas para bem viver e morrer na Terra. A qualidade mortal de estar vivo no mundo parece ser responsável pela ativação da força ctônica do Chthuluceno, e, para não ser confundido pela lembrança do nome do monstro criado por H. P. Lovecraft, esclarece Haraway (2016a, p. 140) que “Naga, Gaia, Tangaroa, Medusa, Mulher-Aranha, e todos os seus parentes, são alguns dos muitos mil nomes próprios

para uma linhagem de ficção científica que Lovecraft não poderia ter imaginado ou abraçado”. Além de sublinhar o parentesco com a linhagem de ficção científica feminista, o ctônico consiste em uma chamada para se alinhar ao devir das histórias, fazendo alianças com as quais são possíveis arranjos que abracem o inesperado, mobilizados por uma rede de fios que se entrelaçam e apalpam o mundano:

Os tentaculares me enredam em SF. Seus muitos apêndices fazem figuras com fio (*string figures*); elas me enlaçam na *poiesis* – o fazer – da fabulação especulativa (*speculative fabulation*), da ficção científica (*science fiction*), do fato científico (*science fact*), do feminismo especulativo (*speculative feminism*), até agora (*so far*) (HARAWAY, 2022, p. 69).

SF são capazes de captar sensorialmente as coisas do mundo como o faz a cobra e o aparato tentacular do polvo. SF são vívidos pela *simpoiese*: “*Simpoiese* é uma palavra simples, ela denota ‘fazendo-com’. Nenhuma coisa se faz a si própria; nenhuma coisa é autenticamente autopoietica ou auto-organizada<sup>1</sup>” (HARAWAY, 2016b, p. 58, tradução nossa). A *simpoiese* é afirmada como alternativa à *autopoiese* por ter o coletivo como princípio das práticas. Práticas simpoiéticas se dispõem a diluir narrativas de monocéu associadas ao olimpo desinteressado no tempo-espaço em que a natureza-cultura é atravessada pelo premente. Assim, as criaturas ligadas ao ctônico garantem que as narrativas do Chthuluceno tenham a sensibilidade e a expansão apropriadas ao tratamento da urgência. Nessa expansão, Haraway (2022, p. 69) frisa que trabalhar com figuras filamentosas é entender SF também como um “tropo teórico, uma maneira de pensar-com um bando de companheiros em simpoiética fiação, feltragem, enredo e seleção”. A fiação simpoiética acentua a arte de coletivar-se com “respons-habilidade”, isto é, em “paixão e ação, conexão e desconexão, isso é o que eu chamo de cultivar respons-habilidade (*response-ability*), que é também fazer e saber coletivos, uma ecologia das práticas” (HARAWAY, 2022, p. 72).

---

<sup>1</sup> Texto original: *Sympoiesis* is a simple word; it means ‘making-with’. Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing. Sistemas simpoiéticos foram observados em contraste com sistemas autopoieticos por M. Beth Dempster em dissertação escrita em 1998, conforme registra Haraway (2016b), que soube do trabalho de Dempster depois de ter usado o termo *sympoiesis* para marcar atividade que diferisse da *autopoiesis*.

Portanto, para o cultivo de diferentes modos de viver em um espaço comum (a Terra) assinalado pela urgência climática, interessa evidenciar percepções sobre nossa relação com a heterogeneidade e questionar o entendimento sobre o significado de “humano”, motivo pelo qual a constituição desta composteira de história é um meio para “pensar-com” a bromélia *Vriesea minarum*, os fungos, o musgo, a aranha, os fitoplânctons, as feiticeiras, os organismos, as cobras, as samambaias, os seres da imaginação, a tecnologia da informação, todos ligados às teias de fabulação expandidas pelos coletivos com os quais Haraway pensa sobre as coisas do mundo.

## 2 A górgona mortal e uma folha verde

A compleição de uma das três górgonas petrifica, quem olha de frente para o rosto de Medusa é por ela tornado pedra. Vasos e esculturas da Antiguidade Clássica trazem górgonas estampadas, um vaso de água (*hydria*) modelado em cerâmica traz o rosto de uma górgona com cabelos anelados, acompanhado por cobras dispostas uma atrás da outra formando uma borda circular a emoldurar a centralidade do rosto<sup>2</sup>.

Haraway (2022, p. 98) lembra que as “górgonas são poderosas entidades ctônicas aladas sem uma genealogia apropriada; [...] se enrolam com as Erínias (Fúrias), poderes ctônicos subterrâneos”. Na compostagem de histórias, a força ctônica corporizada por Medusa, a górgona mortal, é também considerada um poder fotossintético, para que a mitologia de fios serpentinos aqui enredados seja propícia à imersão em histórias da vida, e não fila única em sentido apocalíptico. Desse modo, cabelos anelados da górgona são fios serpentinos capazes de criar um ritmo metatentacular rumo à multiplicidade espacial e temporal em que o alado, o terrestre e o subterrâneo vivem em constante (inter)ação, a possibilitar, por exemplo, a presença de fios-cobras captando a vida no rosto da mulher:

### A IMAGEM DE PIGMALEÃO

Não só o rosto pétreo dela, pra trás fitando as samambaias.  
Mas tudo que a concavidade do vale contém começa a se mover  
(E além do horizonte os caminhões cruzam a rodovia).

---

<sup>2</sup> Imagem disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1867-0508-1048](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1867-0508-1048).

Uma árvore se infla delicada na curva da colina;  
Um inseto colide contra a pálpebra esculpida;  
O capim é soprado para o oeste desde as bases,  
Quando o vento corta a pele dela e a folheia como se um livro.

O cabelo anelado é real, coleando como cobras;  
Um sussurrar de veias, som de sangue na garganta;  
As linhas do rosto se enredam e se compreendem, e  
Uma folha verde de linguagem serpeia para fora de sua boca  
(NÍ CHUILLEANÁIN, 2010, p. 61).

O fazer coletivo é percebido no movimento sutil que toma o corpo da mulher cuja presença se sabe pelo rosto pétreo. A incursão ao mito de Pigmaleão e Galateia realizada em “A imagem de Pigmaleão” apresenta arranjos vívidos experimentados coletivamente porque o sopro a redesenhar as linhas do rosto acontece com a colaboração de viventes não-humanos. Esses arranjos são base da subversão heterogênea em curso no poema, favorecida pelo sopro compartilhado na atmosfera. Essa atmosfera não é a usada para descrever ambiência em literatura, ela é responsável pela heterogeneidade constitutiva do movimento que toma o corpo da mulher. Para explicá-la, recorre-se à metafísica da mistura, pois Emanuele Coccia (2018, p. 51) observa a atmosfera como “um lugar metafísico em que tudo depende de todo o resto, a quinta essência do mundo compreendido como espaço onde a vida de cada um está misturada a dos outros”; atmosfera é a realidade sutil pela qual o sopro torna possível a vida, em cuja mistura arranjos inusitados são identificados.

A metafísica da mistura possibilita investigar a subversão heterogênea constitutiva do poema de Eiléan Ní Chuilleanáin por meio do surgimento de uma vida singular: uma folha verde. “A folha é a forma paradigmática da abertura: a vida capaz de ser atravessada pelo mundo sem ser destruída por ele” (COCCIA, 2018, p. 31). A abertura paradigmática da folha elucida o serpear da folha verde no poema: um movimento de abertura da linguagem feito para reaver a voz delas. Isto é, de um lado, o movimento acentua a carne e o sangue, e parte significativa da convenção da lírica insistia na mulher ideal, marmorizada a ponto de virar alfenim; de outro, o movimento é essencialmente heterogêneo porque a natureza não foi separada do corpo. Disso resulta que a voz reavida pelo movimento-linguagem abre-se tanto para o som da mulher quanto para o som da folha, por esse motivo, em vez de vigorar a

prescrição de a criatura ser feita à imagem e semelhança do criador, a abertura serpentina da folha requer o (re)conhecimento da diferença.

Tal subversão realoca a mitologia colocando a contemplação e a ação como acontecimentos simultâneos nesse corpo, já que essa outra Galateia espirala-se com samambaias, expande-se com uma árvore, poliniza-se com o inseto, deita-se com o capim, desde as bases deixa-se mulher-pedra-folha com o vento levada até o sim do sol, ao passo que o criador/escultor parece engessado à semelhança da própria imagem, conforme sugere o título do poema.

Vívido como a folha verde é o cabelo que serpeia para mostrar o real “coleando como cobras”. Essa Medusa heterogeneamente insurgente revela a transformação da estrutura rígida branqueada em mulher mortal. Morrer lavra. Abrir-se folha: mulher a verdear e Medusa a vivificar (sopro apenas humano?).

### 3 Mil-folhas de Medusa

Medeia, a feiticeira. Ser feiticeira confere a ela hibridez, pois transita entre o monstruoso, o humano e o divino. Seu parentesco com a górgona mortal é ser monstro também, logo, pertencente ao ctônico. Ex-cêntrica por ser feiticeira e por não ser grega, por isso, na tragédia de Eurípides, Medeia se retira no carro flamejante enviado pelo Sol, seu ancestral.

Eurípides apresenta para a plateia da Antiguidade a paixão como motivação, o destino nasce no íntimo do coração, é engendrado pela subjetividade, ou seja, a crença nos deuses é colocada em xeque porque *Medeia* propõe questões filosóficas acerca da extensão da intervenção divina sobre as ações humanas. A feiticeira em ação na tragédia de Eurípides é uma oportunidade para compor a avaliação de Aristóteles (1995), que indica a solução “truqueira” no mecanismo *deus ex machina* usado para a personagem conseguir escapar no final da peça. Sob tais aspectos, a magia de que Medeia é um canal não precisa ser distorcida pela vingança em curso na tragédia, já que a personagem manuseia segredos de plantas trazendo nessa prática a coexistência com forças da natureza: “Minha ciência/ atrai de alguns o ódio, a hostilidade de outros” (EURÍPIDES, 2003, p. 30). Essa fala integra o momento em que Medeia convence o rei Creonte a deixá-la ficar mais um dia em Corinto, o tempo necessário

para negociar seu exílio com o rei Egeu e responder ao ultraje ao casamento, cometido por Jasão. Medeia é o des-centramento: a paixão do sujeito prevalecendo sobre a racionalidade imposta pelo Estado.

Des-centramento derivado, sobretudo, de ela ser feiticeira e estrangeira. Ambos os motivos tecem fios pelos quais a personagem feiticeira ressurge em encenações contemporâneas, por exemplo, via *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975); em “Gota d'água {PRETA}”, Medeia/Joana é interpretada pela cantora e atriz Juçara Marçal (2019, não paginado), quem esclarece que a construção do grupo, “não somente com Joana, mas também com as comadres, forma uma equipe muito poderosa que revela não somente a opressão sofrida por nós, mas também o que há de potente nessa comunhão feminina”. Além da sororidade, a experiência do feminismo negro valoriza o protagonismo coletivo na encenação da peça.

Por razões ligadas à contingência da Grécia Antiga, a valorização do protagonismo coletivo é também acentuada na tragédia de Eurípidés, pois a responsabilidade por colocar questões sobre a condição da mulher é transferida para o coro de mulheres coríntias. Ao consolar Medeia, o coro ilumina a precariedade social da mulher naquela sociedade e essa foi mais uma inovação do tragediógrafo. Medeia ser estrangeira/bárbara não a desqualifica perante o coro de mulheres coríntias, pois quando a personagem sai de casa atendendo o chamado das mulheres (episódio I), o coro já pontuara a condição de estrangeira de Medeia. Tal evidência da comunhão feminina é um excelente argumento para compostar a visão de Aristóteles a respeito do uso do *deus ex machina* nessa tragédia.

Foi ampla a visão de Aristóteles, contudo, nesta reescrita envolvendo a escuta da feiticeira, nota-se que a visão não alcançou o voo alto do carro flamejante enviado pelo Sol para buscar Medeia. A altura do voo foi possível pela sororidade *avant la lettre* do coro de *Medeia*, razão pela qual o ponto cego da apreciação de Aristóteles é não atribuir ao coletivo de mulheres a verossimilhança necessária para a partida triunfal da feiticeira. A mediação do coro nessa tragédia demonstra uma questão nada óbvia mesmo no século XXI, a saber, a emancipação deve-se à premissa de a mulher ser mortal porque é coletiva e ser coletiva porque é mortal. Assim, com as irmãs barbaramente fotossintéticas a feiticeira se move pelos raios do Sol – para novos inícios abençoados pelos ancestrais.



Elza Soares, a Mulher do Fim do Mundo (epíteto recebido no lançamento do álbum homônimo, em 2015). Aos 87 anos ela lançou mais um álbum, “Deus é Mulher” (2018), a capa traz o rosto de Elza Soares estampado em fundo preto<sup>3</sup>. Imagine o rosto da capa realocado para o vaso de água citado anteriormente, e conheça a górgona insuspeitada. Ela compartilha com a outra mortal a experiência de ser heterogeneamente insurgente, mortalidade notada em uma das canções de “Deus é Mulher”:

#### Banho

Acordo maré  
Durmo cachoeira  
Embaixo sou doce  
Em cima salgada  
Meu músculo musgo  
Me enche de areia  
E fico limpeza debaixo da água  
Misturo sólidos com os meus líquidos  
Dissolvo pranto com a minha baba  
Quando tá seco logo umedeço  
Eu não obedeco porque sou molhada  
Enxáguo a nascente e lavo a porra toda  
Pra maresia combinar com o meu rio,  
Viu  
Minha lagoa engolindo a sua boca  
Eu vou pingar em quem até já me cuspiu,  
Viu  
(RUIZ, 2018, não paginado).

“Banho” é a canção de águas transbordando, rompendo limites entre o externo e o interno. Água não se pode deter. No planejamento urbano de maior parte das cidades os rios foram desviados, canalizados, contidos, utilizados como local de dejetos dos altos edifícios que se tornam paisagem. Rio não se pode deter. É o que viemos sentindo com os eventos climáticos extremos ocasionados por ações antropogênicas, ou melhor, por causa das ações de humanos à frente de empresas transnacionais. São comuns notícias sobre enchentes cujos danos açoitam a população vulnerável economicamente, a que não mora nos altos edifícios. Essa população é empurrada para áreas alagadiças pelo discurso desenvolvimentista que

---

<sup>3</sup> Imagem disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kw9ke8zt7XA>.

degrada rios e grupos humanos para as construções atingirem seis dígitos. Dígitos que não alcançam o coro de “Banho”, composto pelas mulheres do grupo Ilú Obá de Min. O coro das águas presente em “Banho” e o coro de *Medeia* colocam questões sobre a condição da mulher na sociedade, e o coro de “Banho” o faz por meio da tradição dos povos afro-diaspóricos, indicando a mentalidade colonial da sociedade brasileira.

Elza Soares com a percussão e vozes do Ilú Obá de Min (en)canta para “dar um banho” na porcaria que empobrece a Terra, para *enxaguar a nascente e lavar a porra toda*. A Mulher do Fim do Mundo não se pode deter. *Ela não obedece porque é molhada* – vai cantar até o fim os novos inícios abençoados pelos ancestrais.

Medeia no banho. Esse imaginar não coloca em jogo a contiguidade, e, sim, o cultivo, de modo que a Mulher do Fim do Mundo e Medeia passam a interagir em um mesmo bando. A personagem feiticeira também se apresenta na narrativa audiovisual “Medea” (1988), de Lars von Trier, produzida para a TV. A cena inicial mostra a feiticeira aderindo ao mar, pelo ângulo de cima a câmera exhibe Medeia deitada na areia molhada, gradualmente, o rebentar das ondas vai a cobrindo por inteiro até a lente da câmera ser totalmente tomada pela água; entre a minutagem 1’33” e 2’17” está imersa Medeia, cujas mãos em garras anteriormente se misturaram com a areia mole, a partir daí, o espectador vê o mar estendendo-se horizonte adentro até o aparecimento do navio que traz o rei Egeu.

Essa imagem escancara o interior da feiticeira, e também conduz o espectador para o pressentimento de outras águas. O singular banho de mar de Medeia apresenta a simbiose da personagem com a água, transmutada em vários fluxos à medida que a ação da personagem se desenrola. Transmutação equivalente é observada na estética plural de “Banho”, pois o corpo da mulher constitui-se pelos atravessamentos de diferentes águas: maré, cachoeira, pranto, baba, rio, lagoa. Dito de outra maneira e em diálogo com um fragmento do poema “Antigas recordações”, há inter-relação entre a transmutação e a abertura para o(s) mundo(s):

[...]  
Onde iniciei. Minha  
Infância me transmitiu esperança  
E nenhuma advertência.  
Descobri os hábitos do musgo  
Que secretamente paralisa a pedra,

A ferrugem que suavemente rói as dobradiças  
Para manter a porta sempre aberta.  
Tornei-me consciente da verdade  
Como a maré, impotente, subindo e descendo num certo ponto  
(NÍ CHUILLEANÁIN, 2010, p. 33-35).

Assim como o eu lírico, Medeia descobrira os hábitos do musgo; no espaço dos pântanos dinamarqueses, a personagem feiticeira coexiste com a umidade favorável à ferrugem e ao musgo, que é um excelente indicador ecológico:

Os tapetes, ou tufos orgânicos, formados por essas plantas promovem a retenção de umidade, e suas secreções ácidas auxiliam na quebra das rochas, que posteriormente serão parte do solo. Essas alterações no ambiente geram um microclima específico, que auxilia no estabelecimento de novas espécies e, principalmente, na germinação de sementes (LIMA; SANTOS; DELLA, 2022, p. 11).

Sem desmerecer a excelência de indicador ecológico, nota-se que o poema oferece o entendimento de que o modo de viver do musgo independe da história que a biologia conta sobre ele, pois, no poema, o musgo é presença a conter possibilidades afins com o advérbio “secretamente”, implicando um tipo de ciência que cuida de vidas diversas por não suprimir o encantamento delas. Esse raciocínio consiste no recheio do nosso mil-folhas de Medusa e as camadas são as práticas da Mulher do Fim do Mundo e da(s) Medeia(s), experiências por meio das quais é possível sentir a porta sempre aberta e a maré entrando. Essa também é a razão pela qual os versos registrados acima encerram o poema “Antigas recordações”, e não encerram o som porque, subindo e descendo num certo ponto, o encantamento da feiticeira é um canal para transmissão da esperança de novos inícios com tufos e germinação de sementes, por isso a pergunta: a ciência da feiticeira e o canto da Mulher do Fim do Mundo são excelentes indicadores ecológicos como é o musgo?

#### 4 Asas às cobras

Da morte para a vida. Daqui para lá, de lá para cá.

Da vida para a morte. De lá para cá, daqui para lá.

Da morte para a vida, da vida para a morte.

De lá para cá, daqui para lá. Daqui para lá, de lá para cá.

Dos pântanos dinamarqueses para os pantanais de Nanã.

Nanã, orixá mais velha. Odùdúwà e Nanã são divindades associadas aos baobás e aos mitos de origem da criação, portanto, são divindades velhíssimas, as primordiais. Ser velho. Ser velho poderia se assemelhar a ser extraterrestre, pois ninguém sabe como é um extraterrestre, e não faltam apostas a esse respeito. Ser velho poderia ser a sentença extraterrestre em que a palavra “natural” é usada com decoro, é natural ser velho encaminhando-se para a morte. É recorrente adotar a velhice (o ser não produtivo economicamente) como sinônimo de sepulcro. E o que pode acontecer quando a velhice é entendida como sinônimo de vida? Quando isso acontece, árvores muito velhas, velhíssimas, como, por exemplo, os baobás, podem mostrar aos terráqueos que ser velho é estar muito à vontade com a impermanência. Já que os baobás orientam práticas de comunidades em que a natureza não foi separada da cultura, podemos aprender com os velhíssimos (sendo filhos de terreiro ou não) que morrer é um *entre*.

O baobá (*Igi Oşè*) é também conhecido como “Árvore da Vida”, pois, além de ser abundante de muitas maneiras, a árvore armazena imensa quantidade de água em seu tronco e essa é uma das razões pela qual o baobá dá vida. Na mitologia iorubana, ser velho implica a inter-relação entre o baobá, as *Ìyámi*/Eleiyẹ e as cobras:

Baobá é a Grande Mãe que carrega em seu ventre a vida e a morte, do mesmo modo que as Mães Ancestrais – as *Ìyámi* – [...] As Mães Ancestrais são grandes feiticeiras, as grandes transformadoras, sendo o ventre o lugar da transformação por excelência. Baobá é uma das árvores que [está] relacionada [...] à Odùdúwà. Ela é a mais velha entre as *Ìyámi*, as mulheres pássaros (Eleiyẹ) [...]

As Grandes Feiticeiras, conhecidas também como Cobras Aladas, e os *baobás* estão na Terra mesmo antes que os homens aqui estivessem (SANTOS; PEIXOTO, 2014, p. 74, grifo das autoras).

As Grandes Feiticeiras são também nomeadas Cobras Aladas, a constituição das Grandes Feiticeiras resulta de uma mistura de elementos, os quais, em geral, funcionam de modo antitético, porém, em vez de prevalecer o antitético, pássaro e cobra, céu e terra são individualidades em coexistência nessa formação. Isto é, são críveis por existirem em suas respectivas diferenças e por causa das diferenças acontece a invenção de um meio comum favorável à mistura sem o apagamento das singularidades de cada um. Retomando o ctônico,

a distinção entre as Fúrias e as Grandes Feiticeiras é que, além do poder destrutivo, as òyámi/Eleiyê também possuem a força construtiva: morte e vida. As Grandes Feiticeiras se distinguem, portanto, pela capacidade de aceitar diferenças para retomá-las a partir de um meio comum. Essa pode ser uma maneira de explicar o porquê a literatura em compostagem semiótica é baseada na coleta e recriação de histórias da vida.

Sob tais aspectos, a heterogeneidade em processo na composteira de história faz com que a(s) Medusa(s), a(s) Medeia(s) e as Cobras Aladas nos recordem a hibridez ecológica que une céu e terra na existência da planta vascular, pois a planta

habita simultaneamente dois meios, radicalmente diferentes por sua textura, sua estrutura, sua organização e a natureza da vida que ali habita: a terra e o ar, o solo e o céu. As plantas não se contentam em roçá-los, fincam-se em cada um deles com a mesma obstinação, a mesma capacidade de imaginar e de modelar seu corpo com as formas mais inesperadas (COCCIA, 2019, p. 80).

As formas mais inesperadas? O baobá e seus galhos-raízes como cobras aladas – fios serpentinos de uma Medusa que dá água, para o banho da Medeia em fotossíntese de lá para cá, daqui para lá Elza Soares e seu cabelo mortal, tufo orgânico cósmica e ancestralmente enredado em hábitos como os do musgo que sedimenta o solo para criar antigos e serpentinos sons na poesia de Eiléan Ní Chuilleanáin.

Literatura em compostagem semiótica: metatentacularmente arranjar fios em uma cabaça de baobá contadora de novas-velhas histórias sobre bem viver e morrer. A vida observada e experimentada pela transformação constante em que a agência do baobá primordial faz dele um amigo de Odùdúwà e de Nanã. O baobá é nosso amigo também.

## 5 Considerações finais

Algumas minhocas a mais. Alinhando-se ao Chthuluceno proposto por Haraway, a composteira de história aqui materializada, em vez de ensejar o excepcionalismo humano, está no mundo e faz mundos ao especular sobre a coexistência de viventes em variedade. Por esse motivo, a experiência com o poema “A imagem de Pigmaleão”, de Eiléan Ní Chuilleanáin, demonstrou que uma folha verde (de linguagem) é capaz de revelar vida(s) pela (inter)ação cuja excelência é vivificar.

Vivificar é verbo indicador da ciência da feiticeira e do movimento solar usado como tônica tanto da vida na Terra quanto da prática de reescrita realizada. Assim, o ctônico (des)fiado por Haraway foi também experimentado pelo poder – ser – fotossintético: planta agente da vida concomitantemente subterrânea e astral. Nesses sentidos, nosso amigo baobá é uma forma de aguçamento a respeito de as raízes não colocarem apenas

em comunicação os diferentes elementos da biosfera pedológica – o mundo subterrâneo que habitam – ou os outros organismos vegetais. Ao contrário, sua função é de ordem cósmica – seu sopro implica não somente as substâncias coloidais a que aderem e a fauna que ali vive, mas também as relações entre a Terra e o sol (COCCIA, 2018, p. 86).

A irradiação cósmica de que a fotossíntese é a pedra de toque ofereceu a percepção da subversão heterogênea corrente na poesia de Ní Chuilleanáin, bem como expôs maneiras de estar à vontade com a ciência da feiticeira, seja ela a mitológica Medeia, seja ela artista como foi Elza Soares, ou ainda, seja ela conhecida apenas por mulher mortal. Importante é lembrar-se que a feiticeira sabe os movimentos de corpos vários na feitura das coisas do mundo, arte elucidada no poema, na canção, na narrativa audiovisual e nas mitologias em (inter)ação na composteira. Desse modo, a reescrita da relação humano e outros-que-não-humanos é movimento de cobra, musgo, mito, mar, mil folhas em um lance simpoiético.

Por fim, a composteira de história é um *medium* proteiforme para sentir a pluralidade, firmando gestos de leitura para fazer perguntas, que, segundo Coccia (2018), são mais estéticas do que morais. Ou ainda, perguntas que problematizam nosso entendimento sobre o significado de “humano”, razão pela qual, a partir da Medusa heterogeneamente insurgente observada em “A imagem de Pigmaleão”, pergunta-se: mulher a verdear e Medusa a vivificar (sopro apenas humano?). Os fios serpentinos entrelaçados com a apuração da personagem feiticeira mostraram a(s) ciência(s) que não suprime(m) o encantamento da vida, daí o questionamento: a ciência da feiticeira e o canto da Mulher do fim do mundo podem ser considerados excelentes indicadores ecológicos como é o musgo? Outras minhocas surgem fertilizantes como, por exemplo, contamos histórias ao longo das cobras ou das eras?

## Agradecimentos

A autora gostaria de agradecer a Nara Heemann pela atenciosa revisão, apoio presente desde o nascimento do projeto “Folha-se: fazer parentes com saberes sensíveis” (CNPq).

## Referências

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução: Jaime Bruna. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BUARQUE, C.; PONTES, P. **Gota d’água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BRITISH MUSEUM. *Hydria* – Greek pottery collection. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1867-0508-1048](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1867-0508-1048). Acesso em: 08 jul. 2023.

CARMO F. F. *et al.* Cangas: ilhas de ferro estratégias para conservação. **Ciência Hoje**, Rio de Janeiro, n. 295, p. 48-53, ago. 2012. Disponível em: <https://cienciahoje.org.br/artigo/ilhas-de-ferro-estrategicas-para-a-conservacao/>. Acesso em: 08 jul. 2023.

CARMO F. F.; JACOBI, C. M. A vegetação de canga no Quadrilátero Ferrífero, Minas Gerais: caracterização e contexto fitogeográfico. **Rodriguésia**, Rio de Janeiro, v. 64, n. 3, p. 527-541, jul./set. 2013. DOI: 10.1590/S2175-78602013000300005.

CENTRO NACIONAL DE CONSERVAÇÃO DA FLORA (CNCFlora). Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Lista Vermelha da Flora Brasileira. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://cncflora.jbrj.gov.br/portal/pt-br/profile/Vriesea%20minarum>. Acesso em: 08 jul. 2023.

COCCIA, E. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Tradução: Fernando Scheibe. Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2018.

EURÍPIDES. **Medeia; Hipólito; As Troianas**. Tradução: Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

HARAWAY, D. J. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. 2016a. Tradução: Ana Godoy, Mara Verônica e Susana Dias. **ClimaCom**, ano 3, n. 5, p. 139-146, abr. 2016a. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/>. Acesso em: 09 jul. 2023.

HARAWAY, D. J. **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene**. Durham: Duke University Press, 2016b. <https://doi.org/10.1215/9780822373780>

HARAWAY, D. J. Ficar com o problema: Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno. *In*: MOORE, J. **Antropoceno ou Capitaloceno?** – Natureza, história e a crise do capitalismo. Tradução: Antônio Xerxesky e Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022. p. 67-125.

LE GUIN, U. K. **Teoria da bolsa da ficção**. Tradução: Luciana Chierigati e Vivian Chierigati. São Paulo: N-1, 2021.

LIMA, J. S.; SANTOS, E. L.; DELLA, A. P. Caracterização morfológica e ecologia de Briófitas. *In*: CHAN, A. K. *et al.* (org.). **Botânica no inverno 2022**. São Paulo: Instituto de Biociências, Universidade de São Paulo, 2022. p. 5-13. Disponível em: <https://botanicainverno.ib.usp.br/material-did%C3%A1tico>. Acesso em: 09 jul. 2023.

MARÇAL, J. *In*: ALEGRE, L. Releitura da peça de Chico Buarque destaca condição do negro. **Jornal da USP**, São Paulo, 08 fev. 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/releitura-de-peca-de-chico-buarque-destaca-condicao-do-negro/>. Acesso em: 09 jul. 2023.

MEDEA. Direção: Lars von Trier. Dinamarca: Danmarks Radio, 1988. 1 Filme (75 min), produzido para a TV.

NÍ CHUILLEANÁIN, E. **Hábitos do musgo**. Tradução e organização: Luci Collin. Curitiba, PR: Kafka, 2010.

RUIZ, T. Banho. Intérprete: Elza Soares. *In*: SOARES, E. **Deus é Mulher**. Rio de Janeiro: Deckdisc; Polysom, 2018. Música eletrônica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kw9ke8zt7XA>. Acesso em: 08 jul. 2023.

SANTOS, M. S. de A.; PEIXOTO, G. D. **O que as folhas cantam** – para quem as folhas cantam. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2014.

SOARES, E. **Deus é Mulher**. Rio de Janeiro: Deckdisc; Polysom, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kw9ke8zt7XA>. Acesso em: 08 jul. 2023.