

Monstras que se inscrevem e escrevem em *Flor de gume*, de Monique Malcher

Anélia Montechiari Pietrani

Universidade Federal do Rio de Janeiro

aneliapietrani@letras.ufrj.br

<https://orcid.org/0000-0001-9907-8016>

Recibido: 07/05/2025

Aceptado: 30/05/2025

Resumo

Partindo de uma leitura analítico-interpretativa do livro *Flor de gume*, da escritora brasileira Monique Malcher, o objetivo central deste ensaio é propor uma reflexão sobre a desierarquização de gêneros, estabelecendo um diálogo com a imagem do monstro como constructo social, histórico e cultural. Em *Flor de gume*, essa correlação se verifica na forma que estrutura o livro, nas imagens das colagens que o ilustram, na construção das/dos personagens, na rede de convívio feminino presente na narrativa, na discussão sobre a mulher que escreve e a linhagem monstruosa que a atravessa. Nesse tecido literário que estrutura *Flor de gume*, costura-se também o tecido social, que se adensa no texto de Malcher com a temática da violência física e psicológica contra as mulheres.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea de autoria feminina; Monique Malcher; *Flor de gume*; a imagem da monstra; violência contra a mulher.

Female monsters who inscribe and write in *Flor de gume*, by Monique Malcher

Abstract

Based on an analytical-interpretative reading of the book *Flor de gume*, by the Brazilian writer Monique Malcher, the central aim of this essay is reflecting on the de-hierarchization of genres and genders, establishing a dialogue with the image of the monster as a social, historical and cultural construct. In *Flor de gume*, this correlation can be seen in the structure of the book, in the collage images that illustrate it, in the construction of the characters, in the network of female conviviality present in the narrative, in the discussion about the woman who writes and the monstrous lineage that runs through her. In this literary tissue that structures *Flor de gume*, the social tissue is also sewn, which thickens in Malcher's text with the theme of physical and psychological violence against women.

Keywords: contemporary Brazilian literature written by women; Monique Malcher; *Flor de gume*; the image of the female monster; violence against women.

Monstruas que se inscriben y escriben en *Flor de gume*, de Monique Malcher

Resumen

Partiendo de una lectura analítico-interpretativa del libro *Flor de gume*, de la escritora brasileña Monique Malcher, el objetivo central de este ensayo es proponer una reflexión sobre la desjerarquización de géneros, estableciendo un diálogo con la imagen del monstruo como constructo social, histórico y cultural. En *Flor de gume*, esa correlación se verifica en la forma que estructura el libro, en las imágenes de *collage* que ilustran, en la construcción de los personajes, en la red de convívio femenino presente en la narrativa, en la discusión sobre la mujer que escribe y el

linaje monstruoso que la atraviesa. En ese tejido literario que estructura *Flor de gume* se cose también el tejido social, que se adensa en el texto de Malcher con la temática de la violencia física y psicológica contra las mujeres.

Palabras clave: literatura brasileña contemporánea de autoría femenina; Monique Malcher; *Flor de gume*; la imagen de la monstrea; violencia contra la mujer.

Um livro-monstro escrito

Daddy, I have had to kill you.
 You died before I had time —
 Marble-heavy, a bag full of God,
 Ghastly statue with one gray toe
 Big as a Frisco seal.
 (...)
 Not God but a swastika
 So black no sky could squeak through.
 Every woman adores a Fascist,
 The boot in the face, the brute
 Brute heart of a brute like you.
 «Daddy», de Sylvia Plath, em *Ariel*

Violência de gênero, rede de mulheres e escrita monstra conjugam-se no livro *Flor de gume*, de Monique Malcher, que integra a Coleção Ferina da Editora Jandaíra, vencedor em 2021 na categoria Contos do Prêmio Jabuti, um dos mais tradicionais prêmios literários brasileiros, concedido pela Câmara Brasileira do Livro.

Nascida em 1988 na cidade de Santarém, no estado do Pará, na região norte do Brasil, a escritora é também pesquisadora de quadrinhos na Universidade Federal de Santa Catarina, artista plástica, autora de zines e colagens. Como colagista, ilustrou a capa e as páginas que precedem cada uma das três partes do livro, cujos títulos são bem significativos: 1) «Os nomes escritos nas árvores, os umbigos enterrados no chão»; 2) «Quando os lábios roxos gritam em caixas de leis herméticas»; 3) «O reflorestar do corpo, o abandonar das pragas».

Um primeiro ponto a se destacar em *Flor de gume* diz respeito à sua categorização «conto», a ele atribuída pela escritora e editora Jarid Arraes, segundo me revelou a própria Monique Malcher. A ideia de livro-monstro, portanto, já aí se instala. De fato, o Prêmio Jabuti ainda segue uma categorização, digamos, tradicional em sua premiação, dividindo os prêmios em romance, conto, crônica, poesia, juvenil, infantil e outros. Decerto que é preciso dividir em categorias para premiar e, nesse caso, a divisão até tem um lado positivo.

No entanto, esse livro de Monique Malcher nos abre uma perspectiva diferente acerca dessa divisão, uma vez que sua forma escrita se configura em uma combinação de gêneros, melhor dizendo, na dissolução de gêneros —como havia lembrado Clarice Lispector em seu estranho livro, também monstro, *Água viva*, de 1973—. Diz Lispector: «Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais» (1998, pp. 12-13). Também o «eu» que fala nesse texto parece ser inclassificável: o eu é uma personagem? a voz que narra? a própria escrita? Aliás, há alguma narrativa no livro de Lispector, para pressupormos a presença de alguma voz narrativa? Tudo parece diluir e assumir a forma que o continente lhe dará, como a «água viva» em seu estado líquido, ou a «água-viva» gelatinosa, sem estado físico definido, ser vivo medusa de aparência sólida que também se adequa —como os líquidos— em forma corporal ao continente em que se encontra.

Como Clarice Lispector, gênero também não pega Monique Malcher. Gênero hierarquiza, e isso é um problema, sem dúvida, da ideia de um gênero uno. Ambas as autoras, nos dois livros citados, parecem mais afeitas à desierarquização de gêneros, que não significa unicamente a eliminação da dicotomia sexista masculino/feminino, embora esse também seja um ponto central, mas a implosão das formas prosa/verso, das categorias romance/poema, da narrativa com seus elementos constituintes, das pessoas e suas vozes do discurso, da vida humana e não humana; infeliz oposição como mera negação atribuída aos bichos, às plantas, às pedras, às águas, tão presentes —ou melhor, tão vivas— na história não história de Clarice e de seu neutro

it: «E se eu digo “eu” é porque não ousou dizer “tu”, ou “nós” ou “uma pessoa”. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu» (Lispector, 1998, p. 12).

Flor de gume também tem parte com os interstícios «sou o és-tu» clariciano, já anunciando em seu título essa inusitada combinação de atravessamentos. A colagem da capa (fig. 1) traz uma cactácea espinhenta sobre folhas verdes de plantas de espécies diferentes, algumas pontiagudas. Combinada ao sintagma «flor de gume», que dá título ao livro, a imagem nos remete a uma flor que corta, diferente daquela flor passiva que ou desfalece poeticamente no fim da tarde, ou sofre factualmente o corte pela mão humana. Não à toa a dedicatória do livro de Malcher é dirigida «para as mulheres que sobrevivem com foice, palavras e magia. Para a menina que fui e mataram tantas vezes. Para a flor que sangra na noite de lua cheia».



Fig. 1. Capa do livro *Flor de gume* e a autora Monique Malcher

A colagem que abre o interior do livro (fig. 2) também transita entre, no caso, espécies: folha de planta, asa de mariposa, colo de mulher aparecem sobre um fundo negro *sfumato* em verde, que seria a cor previsível da folha da planta, mas aqui é a cor da folha do papel do livro. Na colagem de Malcher, a folha vegetal aparece em preto e branco e tem como suas nervuras o cérebro da figura que se forma. Mulher, animal e planta configuram-se selvagens em uma imagem monstra. O termo selvagem aqui se aplica não só pela combinatória de espécies-monstras, mas também pela resignificação de termos que Monique Malcher pretende empreender no livro, como veremos mais adiante. Também não é casual, nesse sentido, o fato de uma das narradoras do livro — a narradora principal, digamos — chamar-se Sílvia, cujo nome guarda a etimologia com silvícola.

Inclusive, essa colagem que ilustra o livro abre possibilidade de diálogo com outra ilustração: «Tentação e queda de Eva» (fig. 3), feita por William Blake para a Eva do *Paraíso perdido*, de John Milton. Na imagem de Blake, mulher e serpente unem suas bocas pela fruta colhida e irmanam-se, profanamente, num único corpo, que se confunde ainda, numa sobreposição de imagens, com as raízes e cascas do tronco da árvore plena de folhas e frutos. Trata-se também de uma combinatória de selvagens: mulher, animal, plantas.

A monstruosa Eva de Blake e a figura monstra de Malcher, como seres intersticiais, desafiam categorias conceituais. É interessante, inclusive, pensarmos na etimologia da palavra «monstro», que deriva do verbo latino «monstro, -avi, -atum», que significa: 1. Mostrar; designar; indicar; 2. Dizer; dar a conhecer; pôr à vista; representar; dar a entender; 3. Denunciar; acusar; 4. Excitar; animar; estimular; 5. Advertir; aconselhar; derivando, segundo o dicionário de Francisco Torrinha (1937), do substantivo monstrum, -i, cujo primeiro significado é «prodígio (que revela a vontade dos deuses)». O monstro, portanto, mostra àquele ser de «natureza normal» o perigo de exceder o cultural e socialmente aceito. A esse valor etimológico da palavra podemos acrescentar o que diz Jeffrey Jerome Cohen em seu ensaio «A cultura dos monstros: sete teses»: «Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual» (2000, p. 32).

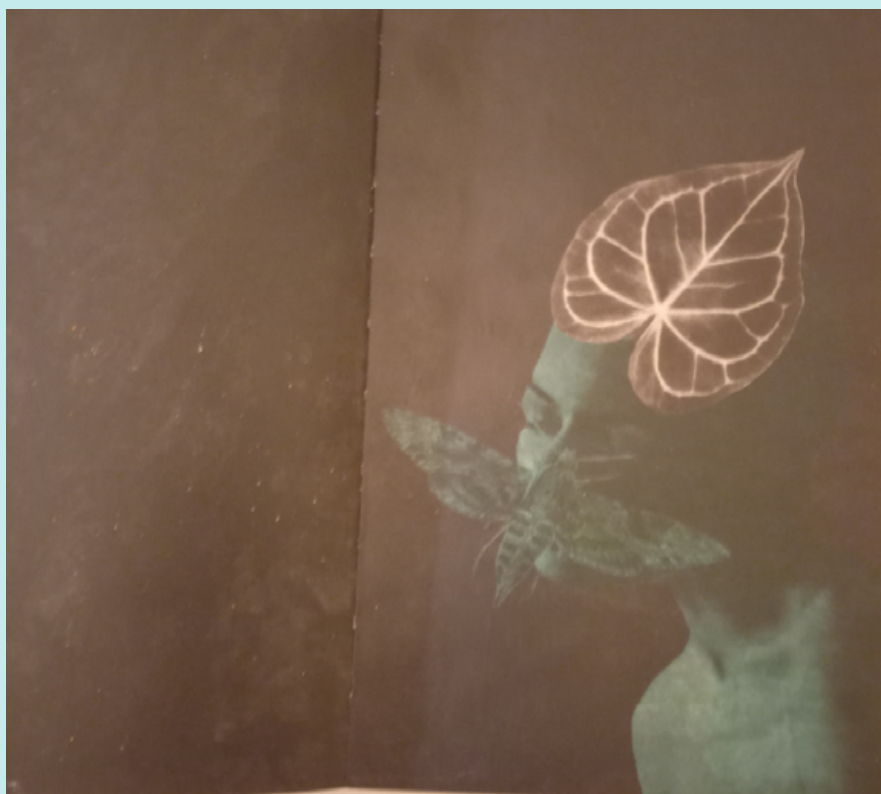


Fig. 2. Colagem de Monique Malcher que abre o livro *Flor de gume*

O monstro pode até ser monstro, desde que não se misture ou invada o espaço do dito normal. Ele deve, pois, permanecer em seu próprio corpo-lugar. Por isso, o monstro é sempre o outro, a terceira pessoa, eles, elas, aqueles, aquelas bárbaros/as — termo xenófobo do estrangeiro—. Nem são necessários tantos exemplos da história mundial para nos lembrarmos de como se constroem monstros a serem exterminados. Basta que nos reportemos ao mais recente fato, amplamente noticiado pela mídia: «Estamos lutando contra animais humanos e agindo de acordo com isso»,¹ declarou o ministro da Defesa de Israel, Yoav Gallant, para justificar o corte de água, eletricidade, gás, comida, medicamento para a população monstruosa («animais humanos») da Faixa de Gaza. Cohen, em sua teoria monstra, é elucidativo também a esse respeito:

Vimos que o monstro surge no intervalo no qual a diferença é percebida como a divisão entre, de um lado, a voz que registra a «existência» do «diferente» e, de outro, o sujeito assim definido; o critério dessa divisão é arbitrário, e pode ir desde a anatomia ou a cor da pele até a crença religiosa, o costume e a ideologia política. A destrutividade do monstro é realmente uma desconstrutividade: ele ameaça revelar que a diferença tem origem no processo e não no fato (e que o «fato» está sujeito à constante reconstrução e mudança). Dado que os que têm registrado a história do

¹ Cf. Lopes, R. J. (14 de outubro de 2014). Animais humanos. *Folha de São Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/reinaldojoselopes/2023/10/animais-humanos.shtml>

Ocidente têm sido principalmente europeus e masculinos, as mulheres (Elas) e os não brancos (Eles!) viram-se repetidamente transformados em monstros, seja para validar alinhamentos específicos de masculinidade e branquidade, seja simplesmente para serem expulsos de seu domínio de pensamento. Os outros femininos e culturais já são bastante monstruosos se considerados isoladamente na sociedade patriarcal, mas quando eles ameaçam se misturar é toda uma economia do desejo que se vê atacada (Cohen, 2000, p. 45).

Aceitando o repto de Cohen de pensar o monstro feminino como ameaça à «economia do desejo» masculina e patriarcal (à que eu acrescentaria o adjetivo monoteísta), é produtivo pensar sobre as monstros que escrevem em *Flor de gume*, de Malcher. Como dito anteriormente, *Flor de gume* tem a estranheza de *Água viva* de Clarice Lispector, no entanto, sobre o livro de Malcher, ao menos podemos dizer que há narrativa ou narrativas. *Flor de gume* tem histórias sendo contadas, pelas quais transitam as personagens, que ora se repetem, ora se refletem; são as mesmas e outras. A filha é a mesma narradora de sempre? Talvez seja a principal, mas mesmo ela se dilui no livro que não segue nem uma linearidade temporal, nem se fixa num mesmo espaço: ela é filha do pai, filha da mãe, neta, mãe, namorada, amante, criança, adulta. A mãe e a avó, melhor dizendo, avós (no plural, já que são as avós materna e paterna) são as mesmas que atravessam as narrativas contadas? São e não são. Daí talvez tenha advindo a sagaz percepção de Jarid Arraes para a ideia de pensar *Flor de gume* como um livro de «contos».



Fig. 3. *A tentação e a queda de Eva*, de William Blake

Além de a forma textual ser disruptiva no gênero, também é na cronologia —embora essa disrupção não signifique apenas um tempo de memória que se sobrepõe. O conto-capítulo «Um sorriso que atravessa o asfalto», por exemplo, tem por narradora uma mulher preta, que vive no Guamá, bairro dos excluídos de Belém do Pará, conhecido pela existência de dois prédios que se localizam, significativamente, um de frente ao outro: o hospital de leprosos e o cemitério. A história narrada é a dessa moça preta, chamada Celina, que é também a narradora desse capítulo-conto, que conta que o pai fugiu quando a mãe ficou grávida da irmã: «Maldito de um clichê», diz ela. Em sequência ao abandono do pai, sua mãe «foi para o Mato Grosso trabalhar na casa de uma família» (Malcher, 2022, p. 92), expressão que, no Brasil, significa trabalhar como empregada doméstica, geralmente sem direitos trabalhistas, muitas vezes sem mesmo receber salário, mas apenas

em troca de favores como moradia, vestuário e alimentação. A expressão «casa de família» também carrega a imagem de que, no Brasil, só existe um tipo de família reconhecida — a monogâmica heteronormativa, constituída de pai, mãe, filhos/as —, enquanto as demais, estigmatizadas por muitos, são desconsideradas social, econômica e culturalmente como famílias autênticas. É, de fato, o que acontece no conto. Enquanto a mãe da narradora muda-se para outro estado brasileiro, as duas meninas permanecem com a avó — situação bastante peculiar no Brasil, que tem número expressivo de famílias constituídas apenas por mulheres, muitas das quais encabeçadas por avós. Trata-se, pois, de uma família-monstro, fora da «economia de desejos» prevista pela sociedade burguesa, patriarcal, monoteísta.

A avó era dona de um bar, costumava contar histórias, adorava cantar e, inclusive, ensinava violão a um amigo de Celina, que morava no mesmo bairro. Esse rapaz, que também era preto, morreu diante dos olhos da amiga pelos tiros de fuzil disparados de uma moto que passava pelo bairro. O modo como a narradora descreve a cena leva o leitor a pensar que o assassinato ocorrera por motivo torpe. Deu-se simplesmente porque a polícia do «carro prata» de Belém decidira que, naquele dia, todos os meninos pretos — os «monstros» racializados, portanto — deveriam ser executados. A avó já havia morrido antes disso, sem aviso, nem diagnóstico — outro exemplo «sutil» no conto-capítulo de episódio de descaso na realidade da assistência à saúde no Brasil.

O que lemos nesse capítulo, com personagens outras, inclusive com referência explícita à cor da pele, o que não é perceptível nos demais, faz parte da estratégia narrativa especular de Monique Malcher em *Flor de gume*. Estão na lâmina do espelho também as demais narrativas, como a de Sílvia, a de sua louca mãe monstra, a de seu pai violento, as de suas avós paterna e materna em ritmo muito semelhante, a de seu avô que decide sair de cena, as de tantos clichês familiares. Conforme já vem anunciado nas primeiras linhas do livro, as bases balançam como a menina se desequilibra dentro do barco no rio:

Sempre muito desequilibrada para entrar em barcos, canoas, como se tudo que cortasse o rio fosse feito de corda bamba. (...) Entrava no barco como se entrasse na vida das histórias das mulheres da minha família. Mergulhava fundo na encantaria. As embarcações eram lugar estranho e ao mesmo tempo meu território (Malcher, 2022, p. 14).

Seguindo o barco *leitmotif* das narrativas, quase podemos ler um capítulo no meio e depois ir ao primeiro para, enfim, ir ao fim, que não há. Tudo junto, monstruosamente misturado em um barco bem nauseante, essa é a aventura narrativa de Monique Malcher quebrando muros, desconstruindo pensamentos únicos e formas sólidas, segurando a bombordo e estibordo do barco.

Rede de monstras escritas

Essa aventura da forma nos abre para outro ponto monstro do livro: a temática da violência. O leitor, nesse caso, também é largado à deriva num barco desequilibrante. Para produzir violência e comunicá-la, sem meramente representá-la, o texto precisa ser também disruptivo. Sem maniqueísmos entre amor e ódio, sem falsas delicadezas (a falsa delicadeza é do personagem pai, como veremos), a autora de *Flor de gume* penetra na violência e em sua linguagem.

O pai da menina Sílvia diz que ama sua filha, sorri para ela, vai buscá-la na escola, espanca-a por amor, adverte-a amorosamente sobre o cuidado que a menina deve ter para não reproduzir a mãe em sua genética da loucura, que não é apanágio só da mãe da menina, mas também da avó materna da menina e da avó paterna da menina, de todas as mulheres, mães, tias, avós do mundo. Diz ele para a filha: «Ela tá desequilibrada, vai passar, volta pro quarto, filha — falou rindo e com calma» (Malcher, 2022, p. 39). E também diz em:

As mulheres da família da tua mãe são todas loucas ou morreram de retardo, aquela tua tia que tu ama toma cartelas e cartelas de remédio. Tua mãe não tem a mínima condição de cuidar de ti. Te cuida, que tu tem esse sangue. Então, Silvinha, alguém precisa ser controlado nessa casa — disse enquanto segurava mamãe por trás, no que chamam abraço de urso (2022, p. 39).

Em outro ponto da narrativa, o pai diz à menina que ele está doente, sofre de câncer, tem apenas seis meses de vida. Por conta disso, a filha desiste de ir morar com a mãe, mas «milagrosamente», seis meses depois, o pai está curado. A ironia da mentira santa está evidente. Essa é a história de Sílvia — não a de Sylvia Plath

do poema «Daddy», epígrafe deste ensaio —, mas a da Sílvia selvagem amazônica, monstra, gorda, lésbica, que escreve desde menina:

Olhava compulsivamente as fotos de casamento dos meus pais. Escrevi na época uma redação muito elogiada pela professora de português sobre minha foto favorita do álbum. Era uma em que, de dentro do táxi, eles acenavam pela janela traseira. Talvez se mamãe se esforçasse, seguindo meu exemplo de acreditar no amor, eles poderiam ser felizes (Malcher, 2022, p. 41).

Nesses tempos adolescentes, Sílvia ainda escrevia textos e cartas de amor, julgando então ser este o significado de poesia. Talvez não fosse ainda uma monstra a escrever. O jogo de espelhamentos narrativos e entre a rede de mulheres permanece no curso do livro. Também a avó paterna sofria a exploração —no caso, financeira— do filho, o pai de Sílvia, e espelha a imagem violentada da nora, configurando, nesse espelhamento, a sororidade entre sogra e nora —uma das belas mensagens sobre rede de mulheres que aparece em *Flor de gume*. Bem sabemos que a rivalidade entre nora e sogra é um dispositivo difícil de romper, pela mesma razão que perpassa a falaciosa natureza de um amor materno construído culturalmente que leva as mães de homens a dizerem: «ele é meu filho», sentença que lhes permite atuar em defesa do filho, mesmo que em ações antiéticas, por conta da razão inquestionável de seu ideal amoroso materno. Essa «razão» materna, também sabemos, é uma construção cultural, social, religiosa, literária, política, econômica, tecnologicamente engendrada, no sentido de Teresa de Lauretis (1994), com a finalidade de separar as mulheres.

Não aqui em *Flor de gume*. A rede de mulheres se configura também no plano da narrativa, ou, melhor dizendo, das narrativas plurais, diversas, estranhas, que são contadas em sobreposição, como cascas de cebola —também uma bela e significativa imagem que aparece no livro de Malcher. Convém, neste momento, fazer breve paráfrase dos episódios que se conectam em rede. A avó paterna chora na cozinha descascando cebolas: «Tá tudo bem, vó? Sim, é só a cebola» (Malcher, 2022, p. 82). Mesmo sabendo que não era só a cebola, a menina não insistia com a pergunta, porque sabia que a cebola era o filho dela, seu pai, «a figura que eu fingia ser a melhor, a mais inspiradora» (p. 82). Essa mesma menina, que então acreditava no amor, pensara um dia sobre a mãe louca que não ama: «Talvez se mamãe se esforçasse, seguindo meu exemplo de acreditar no amor, eles poderiam ser felizes» (p. 41). Pelo mesmo motivo, a menina diz para a avó, que certo dia lhe dissera um não: «Por isso que o vó te deixou, você é ruim, vai morrer sozinha» (p. 64).

Todavia, paripasso a essa voz que copia o discurso recorrentemente repetido pelo pai, uma voz outra —a voz da monstra que escreve— vai sendo apurada na narrativa. O exemplo aparece no capítulo-conto escrito em outro gênero discursivo. Trata-se de uma carta dirigida à avó morta; portanto, já num momento para a narradora de exercício de autoconsciência pela escrita:

Era criança e vi sua morte a cada resposta, a cada ação delegada, a cada apagamento. O paladar também tem suas memórias, a comida que fazia era tão elogiada, mas era no preparo dela que você chorava. As mulheres choram muito nas alquimias, quantos pratos comeram misturados com prantos? Era uma pintora trancada no quadro que os homens desenharam. Seu marido e seu filho eram curadores da sua liberdade (p. 74).

De fato, podemos ver que o livro de Malcher se alimenta dessa construção especular que enreda personagens femininas: avó ou sogra, mãe ou nora, filha ou neta. O processo de espelhar essa rede na narrativa, assumir a voz da outridade, que é a voz de sua própria narrativa silenciada, e tematizar a assunção dessa voz é de crucial importância para a literatura produzida por mulheres na contemporaneidade. E é muito interessante que esse processo se dê a partir da tomada de consciência das identificações de subjetividades femininas em rede —o que é observável não somente no livro de Monique Malcher, mas aparece recorrente na literatura contemporânea brasileira, destacadamente na produção de poesia, pela presença muito forte de personagens mães e, com mais força ainda, personagens avós. Nesse ponto, o livro *Flor de gume* é representativo de um «golpe de realidade» —para usarmos a expressão de Tamara Kamenszain em *Livros pequenos* (2021)— recorrente no Brasil sobre a importância das avós na criação dos filhos e filhas de suas filhas, principalmente. Ora netos e netas são abandonados/as pelos pais, ora são forçados/as a abandonar os lares onde viviam com suas mães por exigência ou violência dos padrastos. Nesses casos, em geral, as crianças e adolescentes recorrem às avós, que muitas vezes também foram abandonadas pelos maridos, cumprindo a sina da serialidade do abandono.

No caso do livro de Monique Malcher, o sentido de busca da memória e sua resignificação por meio da escrita têm relação com a temática da origem —daí a imagem fulcral da mãe e das avós no livro, como dissemos. Mas não só, o exercício escrito de busca em *Flor de gume* também dialoga com o sentido de «decolonização da mente», termo empregado pelo escritor e professor universitário Ngũgĩ Wa Thiong’o no livro *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, publicado originalmente em 1986. Decerto que, para Thiong’o, o processo de decolonização da mente se efetiva quando a literatura africana é escrita nas línguas africanas, e não na língua do colonizador, tendo em vista que, diz o ensaísta queniano, «a literatura escrita e a oratura são os principais meios pelos quais um determinado idioma transmite as imagens do mundo contidas na cultura que ela carrega»² (Thiong’o, 1986, p. 15; tradução minha). Por conta disso, inclusive, Thiong’o decidiu que, a partir de seu romance *Petals of Blood*, de 1977, só escreveria seus textos literários em Gĩkũyũ e Kiswahili, assim como decidiu que *Decolonising the Mind* seria seu adeus definitivo ao inglês também em seus ensaios, nutrindo a esperança de que, através da tradução, ele pudesse continuar a dialogar com todos.

Ainda que Monique Malcher não desista da língua portuguesa, nem é esta a sua intenção, o processo de decolonização da mente pode ser apreendido a partir da leitura de *Flor de gume*. Voltemos ao livro do escritor queniano no seguinte excerto:

O objetivo real do colonialismo era controlar a riqueza das pessoas: o que elas produziam, como produziam e como era distribuída; controlar, em outras palavras, todo o domínio da linguagem da vida real. O colonialismo impôs seu controle sobre as produções sociais de riqueza por meio da conquista militar e da subsequente ditadura política. Mas sua área mais importante de dominação era o universo mental dos colonizados, o controle, por meio da cultura, de como as pessoas percebiam a si mesmas e sua relação com o mundo. O controle econômico e político nunca pode ser completo ou eficaz sem o controle mental. Controlar a cultura de um povo é controlar seus valores de autodefinição em relação aos outros (Thiong’o, 1986, p. 16; tradução minha).³

A questão é que Sílvia é autodefinida em relação a seu pai, e isso implica controle mental inclusive na linguagem utilizada por ela. Tanto que não é possível dizer que a menina seja uma sem-voz. Na verdade, Sílvia tem sua voz silenciada, já que a voz que ela enuncia é a voz do pai —um pai que, é importante insistir, a violenta física, mas também mentalmente, com o perigo do ocultamento dessas marcas pela estratégia—, recorrentemente utilizada por ele, da vitimização, que repercute, junto ao binarismo dos sentimentos e sentidos, a violência mental sobre ela: o amor do pai, de um lado; e a loucura das mulheres, de outro.

Daí podermos afirmar que a ideia plathiana do poema «Daddy», de Sylvia Plath, perpassa *Flor de gume* no sentimento indeciso da personagem Sílvia de Monique Malcher, por conta do seu pensamento «monstruoso» acerca do desejo de matar o pai, o que significaria a morte de todas as falas e os gestos dele engolidos por Silvinha. Isso fica evidente, inclusive, numa das cenas em que o pai está lhe ensinando a atirar, porque —como filha educada por um bom pai— «tem que saber se defender, menina» (Malcher, 2022, p. 22). Com a arma na mão, ela titubeia, o pai insiste firme para que ela atire no alvo, sem supor, claro, que havia uma indecisão de Sílvia, assim como nós leitores, até um determinado momento da narrativa, também não levantamos suspeita sobre quem era o alvo desejado na mente de Silvinha. O titubeio da menina aprendiz das armas e da matança —e também o nosso titubeio como leitor— relaciona-se à reflexão não só sobre por que matar, mas também em quem atirar e matar. Por fim, ela atira no tatu, e os dois comem o bicho assado, que teria sido a pior refeição de sua vida, segundo ela, «por tudo o que ele carregava. Engolia a raiva a cada pedaço do animal que entrava em minha boca» (p. 22). Enveredando por uma leitura alegórica desse episódio do livro de Monique Malcher, tanto comer o bicho que matou querendo matar outro, quanto engolir a raiva e silenciar estabelecem estreita relação com o que pensa Thiong’o sobre a urgência da decolonização da mente.

² «Written literature and orature are the main means by which a particular language transmits the images of the world contained in the culture it carries» (Thiong’o, 1986, p. 15).

³ «The real aim of colonialism was to control the people’s wealth: what they produced, how they produced it, and how it was distributed; to control, in other words, the entire realm of the language of real life. Colonialism imposed its control of the social productions of wealth through military conquest and subsequent political dictatorship. But its most important area of domination was the mental universe of the colonised, the control, through culture, of how people perceived themselves and their relationship to the world. Economic and political control can never be complete or effective without mental control. To control a people’s culture is to control their tools of self-definition in relationship to others» (Thiong’o, 1986, p. 16).

Como apresentado até aqui, a história da filha, da mãe e das avós — e da filha da filha — constitui-se em rede, e o aparato ideológico se enclaustra nelas pela linguagem, muitas vezes, uma linguagem do silêncio e da solidão. O personagem pai também espelha em suas ações o controle efetuado pela língua do colonizador aliado aos recursos linguísticos do processo de colonização, que interfere diretamente na mente do colonizado, no caso, da menina Silvinha. Um controle que construiu a violenta masculinidade que impregna esse pai, também de mente e comportamento colonizados.

No entanto, é especialmente a partir da ressignificação da «monstra» no livro de Monique Malcher, com toda a cultura e memória que essa palavra carrega, que se dará a grande virada do livro. No enterro do pai, diz a narradora:

Não preciso perdoar meus carrascos, mas preciso me perdoar. E talvez naquele dia que lhe vi na rua doente, dominado pela psoríase, você precisasse do meu perdão, mas não volto atrás da felicidade que senti de não perdoar. Fingi que não era sua filha. Sinto muito por mim, por nós, mulheres. Os mortos nada podem produzir, me convenci, e as palavras precisam transbordar uma a uma, como justiça. Isso, justiça, mais do que vingança de uma Judite bíblica que corta a cabeça de um homem monstro.

Monstro sou eu, os monstros são lindos. Você é só um qualquer homem comum. Seu caixão tombou na primeira descida. Nos meus cabelos, alecrim (p. 103).

Lembrando Jeffrey Jerome Cohen em sua teoria monstra, citada anteriormente, «os outros femininos e culturais já são bastante monstruosos se considerados isoladamente na sociedade patriarcal, mas quando eles ameaçam se misturar é toda uma economia do desejo que se vê atacada» (2000, p. 45). No caso dos «outros femininos», trata-se de um grupo de monstras — e pior ainda quando são monstras que escrevem — que atacam barbaramente o desejo do imperialismo econômico, político, mental em produzir, nas palavras de Thiong'o, «uma sociedade de cabeças sem corpo e corpos sem cabeça»⁴ (1986, p. 28; tradução minha).

Um homem-homem comum

Sílvia não mata o pai. Se assim o fizesse, ela seria a monstra no sentido discursivo do colonizador. Matar o pai ou desejar matar o pai significam, antes, ressignificar o sentido de monstra: a monstra que escreve. No último capítulo-conto do livro, intitulado «Beladona», Monique Malcher ainda registra:

Não é monstro, que seja feita justiça, é homem comum, que espanca, estupra, mata e diz que ama. Monstras somos nós, extraordinárias, visto que a monstruosidade é corpo diferente em movimento, feito da solidão. A monstra é linda e canta uma canção. A letra é dela dessa vez (2022, p. 151).

O livro culmina em uma espécie de política linguística de afirmação da palavra monstra e de outras como bruxa, corcunda, selvagem, beladona, cujo significante guarda uma semântica muito apropriada para o livro: beladona é uma erva que é, a um tempo, tóxica e medicinal e, por essa combinação, ironiza como flor uma irônica «bela dona» que escreve. Continua Malcher:

As mulheres monstruosas fizeram bruxarias no mar, deve ser por isso que chamam a luta de onda. Conchas trouxeram um poema que avisa.

Monstras, animem-se. As que foram queimadas, seja por fogo ou por homem comum, voltarão. Quem foi queimada renascerá das cinzas. Lembre bem, homem comum! Só as mulheres corcundas de carregarem tanta dor podem voltar, e voltam, todos os dias (2022, p. 151).

Monique Malcher tem ciência de que a literatura é a exploração das possibilidades da linguagem. Como Thiong'o, ela sabe que a língua tanto é uma forma de comunicação quanto de transmissão de cultura. Também a imagem do homem comum é ressignificada no texto. Trata-se de um homem fechado em si e em um modelo uno, serial e banal, que, nesse sentido, muito se assemelha ao homem-homem Eichmann, segundo

⁴ «A society of bodiless heads and headless bodies» (Thiong'o, 1986, p. 28).

Hannah Arendt, aquele burocrata homem comum que, distorcendo o sentido de «razão prática» kantiana, é obediente, cumpre seu dever e repete o discurso aprendido, pronto a passá-lo adiante. Ele é tão banal, quanto o mal a que obedece e que propaga:

Kant, sem dúvida, jamais pretendeu dizer nada desse tipo; ao contrário, para ele todo homem é um legislador no momento em que começa a agir: usando essa «razão prática» o homem encontra os princípios que poderiam e deveriam ser os princípios da lei. Mas é verdade que a distorção inconsciente de Eichmann está de acordo com aquilo que ele próprio chamou de versão de Kant «para uso doméstico do homem comum». No uso doméstico, tudo o que resta do espírito de Kant é a exigência de que o homem faça mais que obedecer à lei, que vá além do mero chamado da obediência e identifique sua própria vontade com o princípio que está por trás da lei —a fonte de onde brotou a lei. Na filosofia de Kant, essa fonte é a razão prática; no uso doméstico que Eichmann faz dele, seria a vontade do Führer. Grande parte do minucioso empenho na execução da Solução Final —um empenho que geralmente atinge o observador como tipicamente alemão, ou característico do perfeito burocrata— pode ser atribuída à estranha noção, efetivamente muito comum na Alemanha, de que ser respeitador das leis significa não apenas obedecer às leis, mas agir como se fôssemos os legisladores da lei a que obedecemos (Arendt, 2013, pp. 153-154).

Essa imagem do homem-homem de Malcher, ou o homem comum de Arendt (um não monstro, portanto), contrapõe-se à afirmação, altamente irônica em *Flor de gume*, de uma rede combinatória de imagens monstros humanas e não humanas entre espécies, gêneros e sentidos, de que é exemplo a colagem mulher/mariposa/folha da abertura. A semântica dessa imagem atinge culminância no capítulo final do livro (intitulado «Beladona», como dissemos acima), com o processo de resignificação que Malcher empreende por meio de uma «bela dona», não menos monstruosa, que canta com letra e voz próprias, talvez a monstruosa «Iara do rio» e «Sereia do mar», imagens da cosmogonia afroindígena, ou a monstruosa «Flor da mata» e «Poesia de gume», imagens formadas a partir do sintagma que forma o título do livro *Flor de gume*. Trata-se, portanto, de uma escrita de travessia que coloca em perigo limites bem definidos cuja intransponibilidade seria esperada: o limite do sujeito uno, do corpo ideal, do espaço delimitado, do tempo repetido e perpetuado em uma serialidade cíclica, de que o homem-homem comum, infelizmente, não consegue escapar e os mantém por obediência e distorção do sentido da «razão prática» kantiana, conforme nos adverte Hannah Arendt no excerto transcrito.

Por outro lado, fora do confinamento a ela reservado, a bela dona mostra que escreve talvez seja, conforme advertira o deus judaico-cristão e aconselhara a serpente edênica, uma daquelas perigosas espécies de árvore do conhecimento que decoloniza a mente para «O reflorescer do corpo, o abandonar das pragas», título da terceira e última parte do livro-monstro de Monique Malcher. Há, inclusive, em *Flor de gume*, uma ideia de princípio bíblico do verbo transgredido em feminino que se faz carne-palavra, quando ela diz: «Tudo era silêncio, e pari palavras para aguentar» (Malcher, 2022, p. 149). Por isso, é possível afirmar que a grande questão do livro é anunciar que a flor de gume dessa árvore-monstra continuará a gerar frutos, sem limitação e hierarquia de gêneros, queiram ou não os deuses e homens-homens: «É primavera agora quando escrevo e penso nessas questões escondidas das flores. Só as beladonas sentem a frequência das letras de agora, de um sentimento de sempre» (p. 149).

Referências bibliográficas

- Arendt, H. (2013). *Eichmann in Jerusalem: um relato sobre a banalidade do mal*. José Rubens Siqueira (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Cohen, J.J. (2000). A cultura dos monstros: sete teses. En J.J. Cohen et al. (Orgs.), *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras* (pp. 22-60). Tomaz Tadeu da Silva (Trad.). Belo Horizonte: Autêntica.
- De Lauretis, T. (1994). A tecnologia do gênero. Suzana Funck (Trad.). En H. Buarque de Hollanda (Org.), *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura* (pp. 206-242). Rio de Janeiro: Rocco.
- Kamenszain, T. (2021). *Livros pequenos*. Paloma Vidal (Trad.). Rio de Janeiro: Papéis Selvagens.
- Lispector, C. (1998). *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco.

- Lopes, R. J. (14 de octubre de 2023). Animais humanos. *Folha de São Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/reinaldojoselopes/2023/10/animais-humanos.shtml>
- Malcher, M. (2022). *Flor de gume*. São Paulo: Editora Jandaíra.
- Plath, S. (1965). *Ariel*. London: Faber & Faber.
- Thiong'o, N. W. (1986). *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: James Currey Ltd.
- Torrinha, F. (1937). *Dicionário latino-português*. Porto: Gráficos Reunidos Lda.