

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – TEORIA DA LITERATURA

MARIA EUGÊNIA BONOCORE MORAIS

**PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO EM *O PRIMEIRO HOMEM MAU*, DE  
MIRANDA JULY**

Porto Alegre, RS

2017

MARIA EUGÊNIA BONOCORE MORAIS

**PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO EM *O PRIMEIRO HOMEM MAU*, DE  
MIRANDA JULY**

Dissertação apresentada como requisito  
para a obtenção do grau de Mestre pelo  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
da Pontifícia Universidade Católica do  
Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

Porto Alegre, RS

2017

## Ficha Catalográfica

M827p Morais, Maria Eugênia Bonocore

Performatividade de gênero em O primeiro homem mau, de Miranda July / Maria Eugênia Bonocore Morais . – 2017.

83 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten.

1. Gênero. 2. Tecnologias de gênero. 3. Performatividade de gênero. 4. Heterossexualidade compulsória. 5. Dispositivo da sexualidade. I. Baumgarten, Carlos Alexandre. II. Título.

MARIA EUGÊNIA BONOCORE MORAIS

**PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO EM *O PRIMEIRO HOMEM MAU*, DE  
MIRANDA JULY**

Dissertação apresentada como requisito  
para a obtenção do grau de Mestre pelo  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
da Pontifícia Universidade Católica do  
Rio Grande do Sul.

Aprovada em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten - PUCRS

---

Profª. Dra. Maria Tereza Amodeo - PUCRS

---

Profª. Dra. Eliane Terezinha do Amaral Campello - UCPEL

Porto Alegre  
2017

Dedico essa dissertação a todas as pessoas,  
mulheres ou não, que já sentiram na pele a opressão aos gêneros.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten, pela dedicação e pela atenção. Pelas ótimas discussões, sempre com muito café sem açúcar, e pela enorme disposição de encarar essa tarefa comigo. As aulas da disciplina Literatura e Hermenêutica certamente contribuíram muito para me fazer entender um pouquinho mais de Paul Ricoeur, tarefa que não é nem um pouco fácil para ninguém, mas imensamente satisfatória. Acima de tudo agradeço pela paciência, pela confiança, e principalmente pelo carinho; tenho muito apreço pela amizade que fizemos nesses dois anos.

Agradeço também à Prof. Dra. Maria Tereza Amodeo, pela leitura atenta na etapa de qualificação e também na banca de mestrado. Pelas aulas na disciplina de Estudos Culturais, que contribuíram muito para esta dissertação e por todas as piadas absurdas das quais ríamos, as vezes até por dias.

À Prof. Dra. Eliane Amaral Campello, pela leitura atenta e dedicada na banca final deste trabalho. É muito gratificante receber a leitura de uma professora especializada na área dos estudos feministas e que foi tão bem indicada pelo meu orientador.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pela oportunidade e pela concessão da bolsa parcial de mestrado.

Agradeço também aos excelentíssimos senhores Donald Temer e Michel Trump. Sem eles para nos guiar por esses tempos sombrios, certamente uma pesquisa como essa seria muito mais corriqueira na academia. Nadar contra a maré exercita muito mais.

Aos amigos envolvidos, mesmo que indiretamente, neste trabalho. Flávia Fávero, Luís Roberto Amabile, Vanessa Zucchi, Thiago Loreto, Diva Gina e Aline Job. Ser acadêmico não é fácil, mas certamente é muito mais divertido na companhia destas pessoas.

Agradeço à minha família, que há muito tempo já entendeu que finais de semanas servem para estudar. À minha mãe que me ensinou a pensar. Se não fosse pelo ambiente repleto de viadas, sapatonas, filmes musicais e Madonna, eu talvez hoje fosse heterossexual. À minha irmã, que pesquisa na mesma área que eu, e é a pessoa com a qual “troco figurinhas”; e que sempre me proporcionou longos momentos de reflexão.

Preciso fazer um agradecimento especial à minha avó, Tetê. Além de ser uma das minhas melhores amigas, ela sempre foi a pessoa que mais acreditou em mim. Minha avó, até hoje, é quem mais me apoia e comemora todas as minhas conquistas. Ela custeou todos os

meus estudos na graduação e sempre me ajudou quando eu precisei. Sem ela, eu certamente não teria chegado até aqui.

À minha namorada pelo apoio, paciência, companheirismo e principalmente pelo seu impecável senso de organização e eficiência. Se não fossem todas as vezes nas quais ela praticamente me grudou na cadeira e me obrigou a escrever, este trabalho certamente não teria sido concluído. Por isso e por tudo, absolutamente tudo.

Finalmente, agradeço a todas as pessoas no mundo que amam quem elas bem entendem e que fazem disso uma questão de vida ou morte. Que cantam, pintam, dançam, filmam e escrevem sobre como é ser estranho, ser apontado, ser alvo de comentários e cochichos, nunca se sentir à vontade na própria pele. Performatizar este ou aquele gênero não é fácil, e para muitos, como eu mesma, vem acompanhado de um longo e doloroso processo de aceitação e construção de amor próprio. Essas pessoas são na minha opinião as pessoas mais incríveis do mundo. Saber existir sem pertencer é um dom raro, e cada dia mais me convenço que é também precioso para certas existências.

Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. (BEAUVOIR, 2016a, p. 8).

As mulheres de hoje estão destronando o mito da feminilidade; começam a afirmar concretamente sua independência; mas não é sem dificuldade que conseguem viver integralmente sua condição de ser humano. (BEAUVOIR, 2016b, p. 7).



## RESUMO

Tecnologias de gênero são para Lauretis (1994) vistas como construções culturais e discursivas que não estão a priori em relação ao sujeito; porém, tampouco podem ser consideradas como categorias fixas e dadas pela cultura. O caráter discursivo e cultural das tecnologias de gênero é que faz com que tais tecnologias nunca se encontrem prontas, mas em constante construção na cultura. As tecnologias de gênero têm relação direta com as representações das sexualidades e com o que Foucault (2012a) denomina dispositivo da sexualidade, assim como seus desdobramentos (a regulação dos corpos e a interpelação, por exemplo), e fazem a identidade passível de subversão. Para que tais tecnologias sejam mantidas, é necessário que sejam reiteradas a todo o momento na cultura e no discurso, para isso a teoria da performatividade de gênero, como postulada por Butler (2015a), dará conta de elucidar o complexo processo de “manter o gênero” de um determinado sujeito. Tal processo consiste em uma série de atos culturais e discursivos realizados, até certa medida intencionalmente, pelo sujeito enquanto um produto das tecnologias de gênero. Estes atos são regulados pelo que Althusser (1980) denomina “aparelhos ideológicos do Estado” e parecem estar em consenso com uma norma vigente. Para Rich (2010), essa norma só é possível enquanto heteronormatividade, e esta é sempre compulsória. Seu trabalho é o de regular os corpos, as identidades e os gêneros. No entanto, essa regulação cobra o preço do apagamento de certas existências. Este trabalho propõe uma leitura *queer* de *O primeiro homem mau*, romance da autora estadunidense Miranda July, para discutir de que maneira o gênero da personagem Cheryl Glickman, a protagonista do romance, é construído e desconstruído ao longo da narrativa e se o romance dá conta apenas das expressões de gênero binárias (masculino e feminino), ou se July vê como possível outras identidades de gênero, embora marginais.

Palavras-chave: Gênero. Tecnologias de gênero. Performatividade de gênero.

Heterossexualidade compulsória. Dispositivo da sexualidade. Queer. Miranda July.

## ABSTRACT

Gender technologies are, according to Lauretis (1994), cultural and discursive constructions and they are not *a priori* in relation to the subject. Though, they cannot also be considered as fixed categories and given by culture. It is precisely within the discursive and cultural character of the gender technologies that such technologies are never considered ready, but always in construction within culture. Gender technologies have direct relation to the sexual representation of sexualities and to what Foucault (2012a) calls mechanism of sexuality, as its ramifications (the regulation of the bodies and the interpellation, for example), and make the subversion of the identity possible. For the keeping of such technologies, the reiteration within culture and discourse is constantly necessary, and for that the theory of gender performativity, as postulated by Butler (2015a) accounts for the complex process of “maintaining the gender” of a certain individual. Such process consists of a series of cultural and discursive acts performed, up to a certain point, intentionally, by the subject as a product of gender technologies. These acts are regulated by what Althusser (1980) names “ideological State apparatuses” and they seem to be in consensus with the current norm. To Rich (2010) this norm is called heteronormativity and is always compulsory, its work is to regulate bodies, identities and genders, however this regulation collects its price by the obliteration of certain existences. This paper proposes a queer reading of *The first bad man*, a novel by the north-american writer Miranda July, to discuss the way the character Cheryl Glickman’s gender is constructed and deconstructed along the narrative and if the novel contemplates only the binary expressions of gender (male and female), or if July sees other gender identities, although marginal, possible.

Keywords: Gender. Gender technologies. Gender performativity. Compulsory heterosexuality. Mechanism of sexuality. Queer. Miranda July.

## LISTA DE SIGLAS

SESC - Serviço Social do Comércio

UNESP - Universidade Estadual Paulista

UC-Berkeley - University of California - Berkeley

NBA - National Basketball Association

NOW - National Organization for Women

LGBT - Lésbicas, gays, bissexuais e travestis

LGBTTIQ - *lesbians, gays, bisexual, transgender, transvestites, intersex and queer*

GLS - gays, lésbicas e simpatizantes

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>2 “QUEM É ELA?”</b>	<b>19</b>
<b>3 “ELA ERA TÃO MULHER QUE, POR UM MOMENTO, EU NÃO SABIA MAIS QUEM EU ERA”</b>	<b>27</b>
<b>4 “HORDAS DE HOMENS IMAGINÁRIOS”</b>	<b>51</b>
<b>5 “SERÁ QUE TERÍAMOS QUE COMPRAR UM PÊNIS DE BORRACHA?”</b>	<b>77</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>80</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Os estudos de perspectiva *queer* inseridos no campo da Teoria da Literatura ainda são escassos no Brasil. Poucos pesquisadores se aventuram em áreas tão interdisciplinares como esta, ainda mais em um país cuja maioria das obras literárias insiste em oferecer um ponto de vista hegemônico<sup>1</sup>, e deixa pouco espaço para a discussão de certos temas como identidades de gênero não-binárias, por exemplo. O pequeno número de pesquisadores que decide encarar a tarefa, geralmente o faz com obras literárias oriundas de outros países - como também é o caso deste trabalho -, nos quais as discussões *queer* já desfrutam de um certo respaldo acadêmico. Por aqui, continuamos reservando ao *queer* o lugar das Ciências Sociais, da Antropologia, da História, da Pedagogia, do Direito e da Psicologia, mas ainda não o lugar da Arte. Por quê?

Realiza-se aqui uma leitura a partir de uma perspectiva *queer* do romance *O primeiro homem mau*, da autora estadunidense Miranda July. A obra é o primeiro romance da autora e foi publicada no ano de 2015, o que faz deste trabalho algo ainda inédito no cenário acadêmico brasileiro. O romance é narrado pela protagonista Cheryl Glickman, gerente de uma empresa que produz vídeos de autodefesa e boa forma para mulheres. Cheryl sente-se uma coroa cuja vida sexual já se encerrou. Solitária, sonha acordada com um dos sócios da empresa, Phillip Bettelheim, com quem acredita ter um romance ancestral que atravessou diversas vidas passadas. Quando, sem aviso, a filha de sua chefe, Clee Stengl, entra sem pedir licença na vida e na casa de Cheryl, a protagonista se vê em meio a outras possibilidades de sexualidade que jamais havia pensado em explorar. No início, o comportamento agressivo de Clee assusta Cheryl, mas logo ela percebe que a relação com Clee desperta em si um desejo que há muito tempo já não sentia. Fantasias e papéis sexuais misturam-se a uma delicada relação de afeto e repulsa, levando Cheryl a repensar sua sexualidade, sua vida e as relações que a cercam. O romance de July está repleto de papéis gendrados, ou seja, investidos de gênero, e que a toda a hora são postos à prova pelas próprias personagens resultando em uma leitura repleta de possibilidades.

Entende-se aqui como uma leitura *queer* uma análise teórica e hermenêutica que corrobore um entendimento derivado dos Estudos Culturais e dos Estudos de Gênero

---

<sup>1</sup> Para mais comentários a respeito da produção literária contemporânea no Brasil e seu lugar de fala, consultar Dalcastagnè (2005).

aplicados à obra literária. Afinal, compreende-se que os Estudos Culturais são uma vertente da Teoria da Literatura e que a Teoria *Queer* deriva dos Estudos Culturais tanto quanto os Estudos Pós-coloniais também o fazem (JOHNSON; ESCOSTEGUY; SCHULMAN, 2000). Os Estudos Culturais propõem uma abordagem interdisciplinar das artes justamente por entender que toda a forma de manifestar a arte é produzida por sujeitos e estes estão sempre inseridos em uma cultura, logo, a arte é também um produto desta cultura.

Para que a análise do romance tenha sucesso, é necessária a exploração de alguns conceitos considerados fundamentais para se chegar a um entendimento claro dos papéis gendrados evidenciados na história contada por July. O primeiro destes conceitos é o de identidade, aqui visto por Paul Ricoeur (2014) como uma gama de relações que implica regras específicas para serem estabelecidas e que resulta, em última análise, em um indivíduo único e não repetível. Paralela à compreensão da identidade está também a do conceito de sujeito, e, para tal fim, são utilizados os escritos de Michel Foucault (2012a) acerca da sexualidade, poder e sujeição. Para o autor, o sujeito é aquele que se sujeita a um conjunto de regras e normas sociais, e dessa forma está inserido em um contexto cultural.

Seguido dos conceitos de identidade e sujeito, o conceito de gênero também é explorado. Teresa de Lauretis (1994) faz uso dos escritos de Foucault ao cunhar a expressão “tecnologias de gênero”. O que Lauretis (1994) faz é ver o gênero como produto de uma série de tecnologias, que também podem ser chamadas de aparatos, em uma leitura mais althusseriana. Para tal fim, o gênero é sempre marcado como uma consequência da cultura e do discurso (assunto também muito caro para Foucault), e nunca pode estar a priori do sujeito.

A forma como Lauretis (1994) encara o conceito de gênero abre caminho para a possibilidade de uma leitura *queer* para o conceito, pois a partir do momento que o gênero é uma construção social, esta também pode ser desconstruída. É inevitável que ao falar de gênero se fale também de seu papel nos Estudos Feministas, Estudos Culturais e até na história dos movimentos feministas. Um breve panorama das condições sociais e do contexto do surgimento dos estudos de gênero na academia é discutido neste trabalho, assim como da emergência da Teoria *Queer* como uma possível resposta para algumas das insatisfações que surgiram dentro dos próprios movimentos.

Faz-se igualmente necessária a discussão da dicotomia sexo e gênero, uma vez que o papel biológico, que foi amplamente difundido através dos anos, tem uma forte influência

sobre o conceito de gênero. Ora, não é à toa que ao pensar em gênero do ponto de vista de um senso comum surjam primeiramente à mente apenas o masculino e o feminino, ou seja, os gêneros normativos. A imbricação dos dois termos, sexo e gênero, é tamanha que este trabalho não tem nenhuma pretensão de resolver o paradigma dentro do espaço destas páginas, mas apenas incitar ainda mais a discussão entre o determinismo biológico e o entendimento psíquico que cada indivíduo tem de seu gênero. Aqui, faz-se necessário recorrer mais uma vez a Michel Foucault (2012a) e seus trabalhos na trilogia *História da sexualidade*, tida por muitos teóricos de gênero, feministas e *queer*, como um dos trabalhos que funda a possibilidade de uma discussão que vá além da biologia dos sujeitos.

É a partir de Foucault (2012a) e de Lauretis (1994) que se pode chegar a um conceito de identidade de gênero, ou seja, uma identidade constituída a partir de construções de gênero. Mas será Judith Butler (2015a), na obra que para muitos inaugura o pensamento *queer*, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, que abrirá as portas para uma leitura das identidades de gênero como performance, ou melhor, performatividade. Fica claro para Butler (2015a) que o gênero é um conceito móvel assim como a cultura, está em constante transformação e o mesmo ocorre com as identidades de gênero por ele representadas.

Para o sucesso das análises propostas, fez-se necessária uma divisão em quatro capítulos, sendo o segundo e o terceiro, os mais concentrados propriamente na análise do romance *O primeiro homem mau*. Esta análise, em sua maioria, ocorre de forma linear e respeita a lógica interna da narrativa, percorrendo o romance de acordo com a sucessão de fatos proposta: primeiro July irá erigir papéis gendrados, para em um segundo momento questioná-los.

No primeiro capítulo, *Quem é ela?*, é feita uma breve explanação a respeito da autora, suas origens e formação, suas influências artísticas e as colaborações com outros artistas ao longo de sua carreira. O contexto sócio-político da formação artística de July também é mencionado, dado que é de grande importância para este trabalho. E, por fim, é feito também um percurso um pouco mais detalhado sobre toda a obra de Miranda July. Isso porque é importante delinear as temáticas de July assim como discutir o caráter multidisciplinar de sua obra.

O segundo capítulo, *Ela era tão mulher que, por um momento, eu não sabia mais quem eu era*, versa sobre como a personagem principal do romance de July, Cheryl Glickman, compreende o conceito de mulher. Que estratégias ela encontra para lidar com este conceito e que importância o conceito tem na validação de sua existência no romance. É neste capítulo que estarão melhor elucidados os conceitos de identidade, sujeito e gênero. A construção dos gêneros normativos - e são eles, homem e mulher -, é discutida em mais detalhes neste item.

Para o terceiro capítulo, *Hordas de homens imaginários*, é reservada uma atenção maior às desconstruções de gênero e também ao conceito de performatividade de gênero. A validade de existências não-normativas, tais como a existência lésbica, por exemplo, é discutida neste item que também abarca o desfecho do romance em paralelo com as possibilidades e validações de gênero presentes na cultura contemporânea.

O quarto e último capítulo, *Será que teríamos que comprar um pênis de borracha?*, procura traçar considerações finais a respeito deste estudo. Aqui, a discussão do romance de July mistura-se muito ao panorama político atual, de desenfreadas atitudes conservadoras e opressoras que procuram invalidar e vetar identidades, gêneros, sexos, existências e performatividades que não compactuem com a norma. Aqui procura-se entender de que maneira o discurso de Miranda July questiona a norma e a convida a justificar-se. E, por fim, voltamos a comentar o atual panorama das pesquisas *queer*, e, especialmente no caso do Brasil, do que ainda pode ser pesquisado.

O que se busca com este trabalho é um melhor entendimento de conceitos e categorias analíticas tão caras para a matéria que nos constitui enquanto sujeitos. A escolha de uma obra literária para o exercício hermenêutico se dá justamente por entender que a arte faz parte da mesma cultura que produz, reproduz e mantém os gêneros. Atualmente, com todas as performatividades de gênero consideradas possíveis, é difícil ainda julgar certas existências como invisíveis. Os gêneros já não são somente o masculino e o feminino, assim como as significações de homens e mulheres não são mais as mesmas. O que vemos hoje, pulsante na cultura, é uma fluidez de gêneros ou somente nuances ainda agarradas a um binarismo tão arduamente persistente?

As escolhas teóricas e literárias feitas neste estudo são fruto de uma concordância com uma determinada ideologia de pesquisa, e de maneira alguma são inocentes ou isentas de um compromisso político com a arte e com a pesquisa. Os Estudos Culturais, e em especial os



estudos de perspectiva *queer*, ainda têm muito a dizer (assim como todas as demais áreas, não existe, que fique claro, um saber que tenha maior valia do que qualquer outro) e a obra de July proporciona uma variedade de possibilidades de leitura. É natural que existam motivos pessoais para uma pesquisa acadêmica. Todos têm suas preferências, e antes de pesquisadores somos todos sujeitos. O tema e a abordagem que proponho aqui são a mim muito caros e muito pessoais. Falar de *queer*, de gênero e de discurso é também falar de ser *queer*, do meu gênero e do meu discurso. Seria desonesto dizer que esta pesquisa não é ideologicamente comprometida e não visa a qualquer transformação ou conscientização social. Porém, ainda que fortemente ideológica, a pesquisa também procura ser ao menos lógica. Tentar aqui demonstrar um raciocínio, apoiá-lo em bases teóricas, discutir resultados e possíveis conclusões, faz parte de uma retórica que busca convencer justamente por crer fortemente em tais argumentos.

O escopo teórico selecionado para este trabalho dialoga com o romance *O primeiro homem mau* de forma temática, nas relações de gênero e de sexo e nas maneiras como as personagens se percebem como sujeitos no mundo da narrativa; e também de forma ontológica, na proposta de questionar gêneros pré-estabelecidos, de buscar uma existência polimorfa, promovendo o diálogo com outras áreas do conhecimento.

As pesquisas de perspectiva *queer* no Brasil, ainda que tímidas, são também cada vez mais proeminentes. Dado que tais estudos surgiram nos Estados Unidos no fim da década de oitenta, é natural que sua chegada ao Brasil tenha sido um pouco mais tardia. Ainda assim, pesquisadores como Guacira Lopes Louro, Leandro Colling e Larissa Pelúcio certamente conferem aos estudos *queer* já uma certa experiência no âmbito acadêmico brasileiro. 2015 foi um ano especialmente proveitoso para esta área de pesquisa no Brasil. A visita da filósofa Judith Butler, considerada uma das fundadoras de uma Teoria *Queer*, fez com que uma série de eventos importantes, e que já constavam no calendário acadêmico da área, tivessem recordes de público e muita atenção midiática. A visita de Butler gerou polêmica no país, e em todas as cidades que sediaram suas palestras ocorreram manifestações ou intervenções contra os temas debatidos por Butler. Vale ressaltar o II Seminário Internacional Desfazendo Gênero, sediado no campus da Universidade Federal da Bahia, o I Seminário *Queer*, do SESC Vila Mariana e o II Congresso Nacional e I Congresso Internacional de Literatura e Gênero, sediado pela UNESP.

Na área dos Estudos Literários, que é a que aqui nos interessa, os estudos ainda são tímidos e grande parte voltados aos mesmos autores. Pesquisadores como Alós (2010, 2011a, 2011b), que desenvolve trabalhos de Literatura Comparada com autores latino-americanos (Caio Fernando Abreu, Manuel Puig e Jaime Bayly), acabam sendo quase uma voz solitária no que diz respeito a trabalhos de literatura que utilizem um escopo teórico *queer*. Cabe ressaltar a dissertação de mestrado de Sangaletti (2013) que problematiza a homossexualidade e fala da dificuldade de dar voz a grupos subalternos em obras de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll; e o trabalho de Maia (2015) que analisa o mercado da “literatura gay” (expressão utilizada pelo autor) no Brasil e na América Latina para em seguida buscar posicionar João Gilberto Noll neste mercado. Ainda, os trabalhos de Silva e Silva (2011, 2012) propõem uma interessante leitura sobre a mítica figura do vampiro, criatura das sombras, e sob esse aspecto, *queer*, em obras de João do Rio e Caio Fernando Abreu.

## 2 “QUEM É ELA?”

A união entre os estudos literários e os estudos de perspectiva *queer* já não é algo novo. Mesmo chegando tardiamente no campo acadêmico brasileiro, nos Estados Unidos, possível local do berço de uma contracultura *queer*, tais pesquisas contam hoje com um pouco mais de vinte anos de idade. Sabe-se que no campo dos saberes duas décadas ainda é considerado pouquíssimo tempo para que uma episteme se fixe como área de pesquisa, que tenha certo respaldo acadêmico. Porém, desde o que pode ser considerado como uma vertente de estudos pós-estruturalistas, e após o turbilhão político e acadêmico de maio de 1968 nas universidades parisienses, o que se nota é uma grande diferença no período de tempo que a academia leva para incorporar certas áreas de pesquisa. Os estudos mais tradicionais, que hoje gozam de um tão almejado “status” de ciência, em nada são ameaçados por estas novas áreas que rapidamente ganham espaço nas Humanidades, uma vez que mora na base da perspectiva pós-estruturalista a convivência, o diálogo e a intersecção com as mais diferentes áreas do conhecimento (SCOTT, 1995).

A inquietude, a vontade de trocar experiências e a indiscutível presença da ideologia dos movimentos políticos dos anos 70, 80 e 90 fizeram dos Estudos Culturais uma área do conhecimento bastante variada e contemporânea. Ao permitir, ou melhor, proporcionar a entrada dos movimentos feministas e gays no diálogo acadêmico, os Estudos Culturais ganharam a voz ativa da cultura e do discurso presente em seus temas e objetos de estudo; ao não se limitar somente ao texto literário, mas ao coloca-lo em diálogo com outros meios artísticos, ganha-se um campo amplo, no qual as possibilidades de estudo são inúmeras; e ao buscar em outras áreas do conhecimento mais respostas para suas indagações, os Estudos Culturais abrem espaço para a multidisciplinaridade, uma tática de pesquisa que une conhecimentos, em vez de segregá-los.

A obra de Miranda July, autora cujo romance *O primeiro homem mau* é analisado neste trabalho, é tão plural quanto os caminhos que aqui se pretende percorrer. July demonstra que a necessidade de experimentar com as mais diversas formas de arte é algo inerente à cultura contemporânea e que simplesmente faz dela uma autora,

independente de que espécie de arte. July já publicou um livro de contos (*No one belongs here more than you*); um de histórias cruzadas e ações colaborativas, em parceria com o fotógrafo Harrel Fletcher, e que tiveram continuidade na internet (*Learning to love you more*); e um livro de colagens de anúncios de jornais e revistas e suas possíveis narrativas não-contadas (*It chooses you*), são apenas algumas das obras de uma artista que a todo momento põe em questão a unidade da obra de arte. A obra cinematográfica de July conta com cerca de dez filmes, entre curta, média e longa-metragem e já recebeu prêmios em Cannes e Sundance, com destaque para o longa-metragem *Me, you and everyone we know* de 2005.

É notável a importância das relações humanas na obra de July, como o aplicativo para celular lançado em 2014, *Somebody*, que interceptava uma mensagem de texto, entregando-a a alguém próximo do destinatário final, desafiando esta pessoa a entregar a mensagem pessoalmente. A maioria dos trabalhos da autora conta com a interação do público, que tem um papel importante em manter o trabalho vivo e muitas vezes na própria constituição do trabalho. A linguagem de July sempre foi, e ainda é, a de misturar o texto e a arte visual de maneira que se complementem, e o questionamento das noções mais fixas de sujeito, indivíduo e inclusive da própria arte.

Miranda July é escritora, artista plástica, performer, poeta, musicista, atriz, roteirista e diretora cinematográfica. Essas são algumas das áreas da arte nas quais July possui trabalhos publicados. Uma lista extensa que parece demonstrar a necessidade da artista de transitar em diversas linguagens, expandindo e integrando aspectos da arte como um fazer sem qualquer fronteira. Os projetos audiovisuais de July tornam-se livros, e as performances tornam-se projetos musicais, somente para citar alguns exemplos. A obra de Miranda July fala de arte e sobre arte. Explorar o conceito do que pode, ou não, ser artístico é um dos temas recorrentes em seu trabalho, junto de outras temáticas como amor, perda, solidão, convívio, tecnologia e as consequências dos sentimentos humanos na vida contemporânea.

July nasceu na costa leste dos Estados Unidos e seus pais são professores e escritores. O ambiente criativo em que cresceu parece ter sido muito rico e desafiador, ao menos isso se reflete em seu trabalho. A autora passou a infância em Berkeley, na Califórnia, costa oeste dos Estados Unidos. É necessário ressaltar a importância da

cidade de Berkeley no contexto de July e também no deste trabalho, pois a cidade é muitas vezes considerada como o berço da perspectiva *queer* na academia. Ainda nos anos 1960, por conta do *Civil Rights Movement*, *Free Speech Movement* e também dos protestos contra a Guerra do Vietnã, a cidade de Berkeley, e em especial o *campus* da Universidade da Califórnia Berkeley (UC-Berkeley), foi o cenário de uma série de protestos hoje conhecidos como *Berkeley Riots*. As lutas feministas e também as lutas por visibilidade de gays e lésbicas levaram muitos estudantes, professores e também a população da cidade de Berkeley às ruas. July era apenas uma criança na época dos *riots*, porém a Universidade da Califórnia Berkeley foi para sempre transformada pelos protestos da época. Hoje a universidade é uma das maiores referências mundiais em estudos da perspectiva *queer*, e emprega pesquisadores de renome internacional como a filósofa Judith Butler.

A carreira artística de Miranda July inicia pela *performance art*. Por conta da cena cultural que frequentava e de amizades em sua vida. July dividiu palcos com bandas de *punk rock* norte-americanas, como Sleater-Kinney e Le Tigre, em meados dos anos 1980. As apresentações desta fase de sua carreira mais tarde resultaram em gravações de suas performances. Já que a cena *punk* era muito voltada às pequenas gravadoras e selos independentes, July mistura-se às tendências da indústria musical de seu contexto para o lançamento de algumas de suas performances nos meios fonográficos. Estes trabalhos constam nos álbuns *The Binet-Simon Test* e *Ten Million Hours a Mile*. July também foi membro integrante de uma banda na época, *The Need*.

O primeiro projeto cinematográfico de Miranda July, *Joanie 4 Jackie*, iniciou em 1996 e existe até hoje. A iniciativa partiu de July, que na época da criação do projeto era uma estudante do curso de cinema da Universidade da Califórnia Santa Fe. Ela percebeu que o número de mulheres realizadoras de projetos audiovisuais era muito pequeno e ela mesma não se sentia incluída na comunidade de cineastas de Santa Fe. July mudou-se então para a cidade de Portland, Oregon, em busca de uma cena artística independente que tivesse uma representação feminina maior e criou o projeto *Big Miss Moviola* (que mais tarde passaria a se chamar *Joanie 4 Jackie*). O projeto consiste em compilações de filmes de curta-metragem dirigidos por mulheres. As participantes do projeto são integrantes de uma espécie de círculo de correspondências. Cada vez que uma

participante envia um vídeo para o programa, recebe de volta o seu próprio filme acrescido de mais outros oito filmes de outras participantes, criando assim uma rede de compartilhamento de projetos entre cineastas independentes mulheres. Hoje a curadoria do projeto é mantida pela *Bard College*, no estado norte-americano de Nova York.

Entre os projetos audiovisuais de Miranda July, *Atlanta*, que é um curta-metragem no qual July escreve, dirige e atua, fala da percepção de uma jovem e sua mãe sobre os temas sucesso, vitória, ambição, maternidade e gênero. July aproveita-se do contexto norte-americano da época, os Jogos Olímpicos de 1996 na cidade de Atlanta, para discutir a construção do papel da atleta do sexo feminino e a pressão que é inculcada especialmente nessas jovens atletas. A jovem, retratada por July no filme, é uma nadadora olímpica de apenas doze anos que busca uma medalha de ouro. Em outro filme de curta-metragem, *The Amateurist*, July conta a história de uma “mulher profissional” que monitora a vida de uma “mulher amadora” com o uso de câmeras de segurança. Aqui, July discute um possível conceito de mulher e feminilidade, assim como o constante estado de vigilância no qual a mulher vive na sociedade. Mais uma vez, os temas de July mostram que ainda há muita possibilidade de discussão no campo das questões de gênero.

Entre os anos de 1998 e 2000, Miranda July esteve envolvida com o seu primeiro projeto audiovisual de longa metragem. *Love Diamond* combinava a performance ao vivo de July, com imagens e vídeo. No projeto, a questão da mulher e da maternidade são novamente discutidas, dessa vez com alguns temas inéditos para a artista, tais como a humanidade (a condição de ser humano) e a verdade. O que pode ser percebido a partir dessa obra é uma mudança na concepção de gênero de July, que passa a discutir a condição humana em detrimento da condição da mulher. Enquanto *Love Diamond* ainda era apresentado em museus, universidades e casas noturnas, July lança um filme de média metragem intitulado *Nest of tans*. O tema central da obra é a procura pela essência e os limites do humano. July propõe uma série de movimentos e ações que demonstram os limites do controle que uma pessoa tem sobre si mesma. Crianças e pessoas com necessidades especiais promovem a discussão dos temas propostos neste projeto.

*The Swan Tool*, projeto de July que teve dois anos de duração, unia vídeo, performance e música ao vivo para contar a história de uma mulher que não consegue

decidir se deve morrer ou continuar viva. A protagonista opta por enterrar-se em seu quintal e tentar uma vida em um entre-lugar. Porém essa vida é impossibilitada por pressões externas e a narrativa concentra-se nas estratégias da protagonista de seguir sua meia-existência neste entre-lugar. O projeto *How I Leaned do Draw* deu segmento ao projeto citado anteriormente. Nele, July faz uso exclusivo da performance para discutir temas como a infância e sua relação com a arte, relações afetivas e memórias. Em uma das performances deste projeto, July escolhia duas pessoas do público, as quais ela deduzia que poderiam se tornar bons amigos e tentava realizar uma aproximação entre as pessoas.

Em abril de 2002, o projeto *online How will I know her?* foi colocado na internet. Consistia em uma série de foto-colagens de pessoas, que por alguma razão que fugia de seu controle, haviam sido separadas geograficamente das pessoas que amavam. O projeto foi encomendado pelo Festival de Curta-metragens de Oberhausen, na Alemanha, e fazia parte de um projeto maior cuja temática era a “catástrofe”. Ainda no ano de 2002, July deu início, em parceria com o artista Harrell Fletcher, ao projeto *Learning to love you more*, uma série de tarefas, criadas por July e Fletcher, designadas a outros artistas. Durante alguns anos o projeto teve uma plataforma *online* (um *website*) e outra *off-line*. Hoje, o projeto é mantido integralmente *off-line* e sustentado pelo Museu de Arte Moderna de San Francisco. Em 2007 algumas tarefas realizadas dentro do projeto foram selecionadas para fazerem parte de um livro de fotografias. Dentre as tarefas propostas em *Learning to love you more*, “conserte alguma coisa”, “diga adeus”, “sinta o noticiário”, “faça um retrato dos desejos de seu amigo”, são alguns exemplos.

*Getting stronger everyday* (2001), *Haysha Royko* (2003) e *Are you the favorite person of anyone?* (2005) são três outros filmes de curta-metragem nos quais July esteve envolvida em aspectos de edição, direção e roteiro, respectivamente. Os três tratam de temas bastante parecidos, solidão, a sensação de não pertencer, e os pequenos momentos do cotidiano na soma de uma vida inteira. As temáticas de July começam a se solidificar com o passar dos anos da carreira da artista. Também em 2005, July lança seu primeiro filme de longa-metragem com uma distribuição internacional, *Me, you and everyone we know*, no qual conta histórias de pessoas mundanas e seus pequenos dramas, suas existências e as pessoas a sua volta. O filme recebeu o prêmio *Caméra D’Or* no Festival

de Cannes do mesmo ano. Com este longa metragem, July parece posicionar-se como a artista que trata dos pequenos dramas e do cotidiano. O mesmo irá transparecer em *Things we don't understand and definitely are not going to talk about*, de 2006, quando July volta para os palcos da *performance art*, neste trabalho comissionado pela cinemateca de San Francisco, na Califórnia.

Em 2007, Miranda July lança o livro de contos *No one belongs here more than you*. No Brasil, o livro foi publicado pela editora Agir sob o título *É claro que você sabe do que estou falando*. O livro traz 16 contos escritos por July e foi ganhador do prêmio internacional de contos Frank O'Connor. No ano de 2008, July cria uma obra comissionada para a trienal de arte moderna do Japão, *The Hallway* é um longo corredor composto de painéis de madeira com frases escritas por July. As frases falam de tédio, alegria, decepção e indecisão. De um lado os painéis foram escritos em inglês e do outro em japonês.

Em 2009 July realiza a série de esculturas *Eleven Heavy Things* para a bienal de arte moderna de Veneza. Uma das obras mais conhecidas da artista até hoje, as peças requerem a interação do público para que tenham seu efeito completo. Uma das partes mais famosas da obra é a dos pedestais, *The guilty one*, *The guiltier one*, *The guiltiest one*, que compõe uma série de três pedestais de pedra. Na internet, especialmente nas redes sociais, é comum encontrar fotos de amigos que visitaram a exposição de July e interagiram com as obras. A exposição já foi montada também em outras cidades, tais como Aspen, Los Angeles e Nova York.

Em 2011 a artista publicou *It chooses you*, um livro que funciona como uma espécie de diário de bordo do trabalho que July realizava em 2009 no roteiro do longa-metragem *The Future*, lançado também em 2011. No livro, July relata que encontrava dificuldade em escrever o roteiro para o filme, que sentia-se “bloqueada”. Na época, a artista adquiriu interesse pelo *Pennysaver*, um jornal de classificados no qual se podia encontrar todo o tipo de produto à venda. July deixa de lado o roteiro de *The future* e concentra-se em conhecer a vida das pessoas que publicam anúncios no jornal de classificados. O livro é composto das passagens do diário de July, suas entrevistas com as pessoas que publicaram seus anúncios nos classificados, e fotos das pessoas, seus lares, e os produtos que haviam colocado à venda. Parte da história contada em *It*



*chooses you* (2011) foi também parar no roteiro de *The future*, uma vez que os projetos estavam intensamente misturados.

Em 2013, *We think alone* foi um projeto *online* colaborativo; também participam da obra outros artistas estadunidenses, tais como Lena Dunham, Kirsten Dunst e até o jogador de basquete da NBA Kareem Abdul-Jabbar. O projeto consistia numa série de 20 e-mails que deveriam ser trocados entre os participantes. Dentre os tópicos, “um e-mail sobre dinheiro”, “um e-mail que incluía um sonho que você tenha tido”, e “um e-mail para a sua mãe”, são alguns dos exemplos. O perfil experimental das obras de Miranda July é levado ao extremo em 2014 com a criação do aplicativo para telefones celulares *Somebody*.

A obra, financiada pelo ateliê italiano Miu-miu, era um aplicativo de mensagens gratuito. Após instalar o aplicativo em seu telefone celular, o usuário deveria então criar uma conta em uma rede social criada exclusivamente para o funcionamento do sistema. Ao enviar uma mensagem de texto para alguém (um contato do usuário) a mensagem seria então interceptada pela rede social *Somebody* e redirecionada para um outro usuário do mesmo programa que estivesse fisicamente próximo do destinatário original da mensagem. A mensagem deveria ser entregue pessoalmente pela pessoa que a interceptou. A ideia de July era justamente a de questionar a relação das pessoas com a tecnologia e a reconfiguração que ela provoca nas relações afetivas do dia a dia.

Em janeiro de 2015, Miranda July publica *The first bad man*, seu primeiro romance. Junto da publicação do livro a editora cria um *website* na qual objetos pertencentes às personagens do livro são supostamente leiloados, como a escova de cabelos com a qual Clee se penteia, o envelope contendo o nome do pai do filho de Clee, o vestido longo e cheio de botões que Cheryl pensa que a faz parecer masculina demais.

Na mais recente obra de Miranda July, *New Society*, também de 2015, a autora pede aos espectadores sigilo completo em relação ao conteúdo da peça, que ainda está em cartaz. O pouco que foi revelado sobre o conteúdo fala da tentativa de July de propor a construção de uma nova sociedade. Os membros e as decisões dessa nova sociedade são todos tomados em consenso pela plateia e liderados por July. Ao final de cada apresentação uma nova e inédita sociedade é criada.

É possível notar que a obra de Miranda July toca constantemente no tema da mulher, do que é ser uma mulher, sentir-se uma mulher, e também das pressões exercidas pela cultura para dar forma a este conceito de mulher. Com muito mais dedicação, July irá se debruçar sobre o tema no romance aqui estudado, *O primeiro homem mau*. As duas próximas seções que seguem procuram analisar como ocorrem as construções, e também as desconstruções, de gênero neste romance.

### 3 “ELA ERA TÃO MULHER QUE, POR UM MOMENTO, EU NÃO SABIA MAIS QUEM EU ERA”

Este capítulo propõe uma análise das construções das identidades no romance *O primeiro homem mau*, de Miranda July. Faz-se aqui a busca por um conceito de identidade que satisfaça as necessidades das personagens, e, em especial, da protagonista Cheryl Glickman. Para tal feito, será utilizado o conceito de identidade proposto por Paul Ricoeur, e as sub-categorias identidade-*idem* e identidade-*ipse*. Será necessário também mencionar, ainda que brevemente, o conceito de sujeito do qual Michel Foucault se utiliza, para que se possa então chegar ao conceito de tecnologias de gênero como o vê Teresa de Lauretis. Todos estes elementos teóricos são necessários para compreender o que Cheryl entende por mulher, e por quais processos ela passa para sentir-se uma mulher.

Logo na primeira página de *O primeiro homem mau*, Cheryl Glickman, a protagonista e narradora deste romance é apresentada. Uma vez que ela é a contadora de sua própria história, é possível então duvidar de suas intenções, de suas palavras, e especialmente de tudo aquilo que não é dito por Cheryl.

Ao adotar a narradora protagonista como recurso, July faz bom proveito de certas limitações narrativas que advém da escolha deste tipo de narradora (BOOTH, 1983<sup>2</sup>), tais como o limitado acesso a informações - dado que a narrativa é sempre conduzida do ponto de vista do narrador; a proximidade ou distância de certas personagens, agindo sempre em favor da narrativa; o nível de credibilidade da personagem que narra, que, justamente por trazer todos os fatos à tona unicamente a partir do seu ponto de vista, é sempre tendencioso. No caso de Cheryl, é justamente a sua falta de onisciência que preenche o romance com silêncios e lacunas que não serão necessariamente respondidas, isso dependerá, é claro, do leitor. A qualidade humana de Cheryl está presente, tornando-a assim uma personagem empática, frágil e verossímil. Ainda nas primeiras linhas, sem ao menos ter intimidade com Cheryl Glickman, o leitor pode escolher acreditar na descrição confiante que Cheryl faz de si mesma, *uma coroa*

---

<sup>2</sup>Wayne C. Booth, em *The Rhetoric of Fiction* (1983) apresenta um estilo de narração que melhor serve às necessidades de Cheryl Glickman: o autor implícito. Este estilo contém em si as opiniões e expressões do próprio autor que, no caso de *O primeiro homem mau*, é Miranda July. O conceito de autor implícito é condizente com a totalidade da obra de July - referida aqui no segundo capítulo - o discurso de Cheryl Glickman, um discurso que embora inicie o romance carregado de pré-conceitos, submissão e misoginia, serve muito bem para alavancar discussões sobre tais tópicos para então analisar o romance num tom muito mais *feminista*.

num *Honda azul de cabelo esvoaçante e só uma mão no volante* (JULY, 2015a), ou ainda duvidar que Cheryl seja a tal coroa.

Particularmente, a estratégia da desconfiança parece a mais adequada. O que se prova fortuito ainda no fim do mesmo parágrafo ao entender que ser a coroa do cabelo esvoaçante é apenas uma fantasia da própria Cheryl que é levada a crer, por meio de anos de estereótipos reforçados por tecnologias de gênero, que esta *coroa esvoaçante* é justamente quem Cheryl deve ser para atrair a atenção de Phillip Bettelheim ao entrar no consultório médico. Para ter sucesso em realizar sua entrada sedutora, Cheryl precisa recorrer a adjetivos, trejeitos, olhares e tons de voz perpetuados como *fatais*, e emulados por inúmeras outras pessoas presentes no imaginário de Cheryl, cujo melhor adjetivo para descrevê-las seria, mulher<sup>3</sup>.

Todos estes elementos compõem uma identidade chamada Cheryl, assim como outros elementos ao longo da narrativa virão juntar-se aos já mencionados para manter essa identidade. Porém, antes mesmo de que o leitor conheça Cheryl Glickman, e seja capaz de nomeá-la, o primeiro nome mencionado no romance é o de Phillip. Nas primeiras linhas do romance, só é possível saber que Phillip não é o narrador da história por meio de dois indícios: o seu nome e o verbo “ir” conjugado no pretérito perfeito em referência às ações de Cheryl.

Fui de carro ao consultório médico, dirigindo como se estivesse estrelando um filme a que Phillip assistia - janelas abaixadas, cabelo esvoaçante e só uma mão no volante. Quando parei no sinal, olhei para a frente com um ar misterioso. *Quem é ela?* As pessoas perguntariam. *Quem é essa coroa num Honda azul?* (JULY, 2015a, p. 7).

Aqui a narradora coloca-se como agente da narrativa e, portanto, se isenta da possibilidade de ser Phillip. Este é um ponto bastante importante: Cheryl, a narradora-protagonista, só é Cheryl porque é Cheryl, e conseqüentemente não é Phillip nem mais ninguém. O que faz de Cheryl ela mesma e não outra? Ao ser Cheryl, e não Phillip ou Clee, a personagem é uma identidade só e estável? Ao concluir que Cheryl só pode ser ela mesma

---

<sup>3</sup>A luta contra o determinismo das ciências naturais impulsionou os movimentos feministas, especialmente na década de 1970 nos Estados Unidos. O argumento feminista é que uma vez comprovado que o indivíduo é um produto da cultura, e que conseqüentemente o conceito de “pessoa” é somente aparentemente natural, não seria justo que décadas de estudos antropológicos fossem dirigidas apenas aos homens enquanto as mulheres ocupavam papéis subordinados (esposas, filhas, irmãs, cuidadoras, etc.). O grande feito do feminismo foi escancarar a provocação: se o homem é uma invenção da cultura a mulher também o é (STOLCKE, 2004).

pois não é Phillip, se estabelece o caráter relacional da identidade segundo Ricoeur (2014), de acordo com o qual, a identidade depende de três aspectos principais: relação, singularidade e pertença.

Em um dicionário de Língua Portuguesa são encontrados alguns significados para a palavra *identidade* tais como,

**1** estado do que não muda, do que fica sempre igual [...] **2** consciência da persistência da própria personalidade [...] **3** o que faz que uma coisa seja a mesma (ou da mesma natureza) que outra [...] **4** conjunto de características e circunstâncias que distinguem uma pessoa ou uma coisa e graças às quais é possível individualizá-la [...] (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2001, p. 1565).

Alguns desses significados acima são revistos sob outro ângulo por Paul Ricoeur (2014) em *O si-mesmo como outro*. Neste livro, Ricoeur procura entender o que é uma identidade, e para tal efeito parte, antes de mais nada, da distinção entre identidade pessoal e identidade narrativa, as quais também chama *identidade-idem* e *identidade-ipse*, respectivamente. O problema da identidade pessoal é que ela está limitada pelo tempo, e conseqüentemente pela unicidade de si, ou seja, a identidade pessoal é una, como aparece, por exemplo, na acepção do dicionário de número quatro citada anteriormente.

A fim de encontrar pontos de relação, singularidade e pertença entre Cheryl, Phillip, e inclusive Clee, para então estabelecer uma identidade - mesmo que ela não tenha sido mencionada na primeira página aqui analisada, a trama apresenta estes três personagens como principais - elenca-se o que Ricoeur (2014) chama de operadores de individualização. O primeiro deles, as descrições definidas, são os traços de Cheryl que somente podem ser atribuídos a ela e, portanto, a mais nenhuma outra personagem; estas descrições fazem de Cheryl única em sua própria categoria. Ao falar de si como uma “coroa” num Honda azul, ou ainda, ao ser a única personagem que dá a sua perspectiva dos acontecimentos, Cheryl separa-se de Phillip e de Clee.

Do mesmo modo, a barba de Phillip e o corpo curvilíneo de Clee são descrições definidas que fazem destas personagens individuais e não-categorizáveis, ao menos quando partem destas descrições. Os nomes próprios, o segundo dos operadores de individualização de Ricoeur (2014), são justamente os nomes das personagens. Em todo o romance existe apenas uma Cheryl Glickman, um Phillip Bettelheim e uma Clee Stengl. Ainda que os dois

últimos não apresentassem sobrenome, o que não é o caso, a situação serve apenas para ilustrar que os nomes próprios dão o caráter uno à identidade (RICOEUR, 2014). Clee sendo quem é, não é nenhuma outra, somente para citar um exemplo; mesmo que duas personagens tivessem o mesmo nome no romance, teriam sobrenomes diferentes, ou ainda descrições definidas diferentes.

Apresentam-se então os indicadores, o último dos operadores de individualização e uma categoria muito mais ampla, que inclui os pronomes pessoais (“eu” e “tu”, por exemplo), os dêiticos (“este” e “aquele”, por exemplo), os advérbios de tempo e lugar (“hoje”, “quando” e “lá”, por exemplo) e finalmente os tempos verbais (como o exemplo mencionado anteriormente, “fui”, verbo ir no pretérito imperfeito, e que na frase em questão, “Fui de carro ao consultório médico” [JULY, 2015a, p.7] faz com que a ação recaia sobre Cheryl e somente sobre ela).

Todos estes elementos presentes na narrativa contribuem para uma individualização das personagens, que ao receberem atributos específicos, tornam-se singulares diante das demais, cada personagem tem operadores de individualização que impedem que uma personagem se repita. A questão que parece complicar-se, especialmente para Ricoeur (2014), é a da *ipseidade* e *mesmidade*. A identidade narrativa, também chamada identidade da personagem, é a qual o próprio Ricoeur refere-se como uma mediação privilegiada da interpretação do si (RICOEUR, 2014, p. 112), uma vez que não lida com questões do mundo concreto como o tempo e o espaço reais, e possui a sua própria ética - interna à obra.

A pessoa, entendida como personagem de narrativa, não é uma entidade distinta de suas “experiências”. Ao contrário: ela compartilha o regime da identidade dinâmica própria à história narrada. A narrativa constrói a identidade da personagem, que pode ser chamada de sua identidade narrativa, construindo a identidade da história narrada. É a identidade da história que a faz a identidade da personagem.(RICOEUR, 2014, p. 155).

A relação do si e do outro indica que ao passo que Cheryl reconhece a si mesma, entende-se também como um corpo e ainda mais, parte de um corpo:

[...] é um imenso problema compreender a maneira como nosso próprio corpo é ao mesmo tempo um corpo qualquer, objetivamente situado entre os corpos, e um aspecto de si, sua maneira de ser no mundo. Mas - seria possível dizer de modo abrupto - numa problemática da referência identificadora, a mesmidade do próprio corpo oculta sua ipseidade. Isso ocorrerá enquanto os caracteres ligados aos pronomes e adjetivos

possessivos - “meu”, “o meu” - não tiverem sido vinculados à problemática explícita do si. Isso só começará a ser feito no âmbito da pragmática da linguagem. (RICOEUR, 2014, p.9).

O que leva Cheryl a compreender a si mesma como aquela que conta a história a partir de seu ponto de vista é a sua posição como narradora dentro da trama. Ainda que inserida dentro do plano ficcional do romance, ou seja, parte de uma engrenagem pensada e proposta pela autora do texto (no caso, Miranda July), Cheryl possui uma *identidade-ipse* distinta de uma *identidade-idem*. Ao ser consciente da manifestação de si, Cheryl é também consciente da manifestação de um outro que também é Cheryl. A linha tênue que divide *ipse* e *idem* é o corpo.

Os olhos no papel eram grandes e redondos, mas os meus desaparecem completamente quando sorrio, e meu nariz é mais batatudo. Mesmo assim, os espaços *entre* meus traços são perfeitamente proporcionais. Mas até agora ninguém notou. As minhas orelhas também: as queridas conchinhas. Uso o cabelo preso atrás da orelha e tento entrar em espaços lotados, andando de lado, com a orelha em primeiro plano. (JULY, 2015a, p.9).

No trecho acima citado, Cheryl está em um consulta com seu cromoterapeuta. Até então o que se sabe sobre o romance é que a narradora é uma mulher, a tal “coroa num Honda azul”, e que ao narrar, além de impulsionar a trama por meio de suas ações, essa narradora também se preocupa com as possíveis impressões que outras personagens possam ter dela. Todas as impressões que a leitora tem de Cheryl são construções feitas pela própria Cheryl de impressões que ela imagina que outras personagens possam ter dela. Aí está a dimensão *ipse* em relação com a dimensão *idem*, como colocadas por Ricoeur (2014).

Pode-se dizer que as escolhas narrativas de July produzem um efeito caleidoscópico nas identidades das personagens - especialmente na de Cheryl -, que encontram na categoria analítica *identidade* a possibilidade de diversas leituras de si e do si como um outro. A questão fica clara no trecho citado acima quando o que se torna evidente no texto são as impressões da narradora sobre a descrição de seu rosto segundo um modelo de “um rosto genérico” (JULY, 2015a, p.9). Cheryl se reconhece no rosto genérico, mas ao mesmo tempo singulariza-se ao comparar seus traços com os traços do modelo, se vê como única, um indivíduo que não pode ser repetido. A busca por estes elementos que compõem a identidade (relação, singularidade e pertença) é parte integrante da protagonista de *O primeiro homem mau*. Cheryl, assim como

as demais personagens do romance, percorre a totalidade da narrativa buscando e mantendo estes elementos, contidos em um jogo de forças que produz o efeito relacional das identidades e este, por sua vez, está em constante diálogo com as performatividades de gênero.

É possível afirmar que Cheryl Glickman é uma personagem repleta de incertezas a respeito de seu gênero. Suas inseguranças são todas reveladas ao leitor que, ao realizar o pacto narrativo com o romance, se alia a Cheryl na busca por construções que possam resultar numa ideia de mulher com a qual Cheryl possa se identificar. Daí a importância de encarar a palavra “mulher” como um adjetivo, ou seja, uma característica dos sujeitos, e não como um substantivo tal é a aceção da palavra mulher na maioria das gramáticas normativas da Língua Portuguesa<sup>4</sup>. O problema da mulher como um substantivo se agrava quando este *sujeito* é tomado como ponto de representação de um todo (BUTLER, 2015a).

O momento em que uma identidade é vista como um *sujeito*, ou seja, que se sujeita a normas, é que a identidade será posta em prática. Para dar continuidade a análise do romance, e contemplar a possibilidade de compreender como uma identidade pode resultar em performatividades de gênero, é preciso percorrer o caminho da compreensão do sujeito, aqui colocado também como uma categoria analítica que opera de maneira complementar à categoria da identidade. O sujeito, em uma breve análise, é a identidade-*práxis* e, por sua vez, precisa ser analisado em relação a outra categoria importante para este estudo, a do gênero.

Como chegar, então, da categoria de identidade para a categoria de sujeito? Ora, uma vez analisadas as condições que compõem a identidade de Cheryl, tanto as singularidades quando as pertencas e suas relações, é preciso colocá-la dentro de uma sociedade para que ela passe a funcionar como sujeito. O universo de Cheryl é bastante definido na narrativa: o ano de 2013, nos Estados Unidos, na Califórnia, por exemplo. O trabalho da identidade nunca está concluído; no momento em que as identidades são encaradas como sujeitos elas estão em relação com instituições e seus discursos, assim como com outros sujeitos (FOUCAULT, 2010). É preciso produzir e manter a identidade do sujeito constantemente, coisa que é feita de maneira compulsória (pode-se até dizer *natural*), pelos discursos.

Assim, Cheryl, como uma mulher, seria o sujeito do feminismo. Porém, sabe-se que Cheryl sozinha não é capaz de abarcar todas as expressões identitárias que nomeiam-se mulheres. Tais construções identitárias pulsam também nas atitudes e trejeitos de outras

---

<sup>4</sup> Consultar Cunha; Cintra (2010).



personagens presentes no romance, como Clee e Suzanne, e assim também o fazem no imaginário de Cheryl, e, dessa maneira, corroboram a ideia de que ser uma mulher é a adesão a um conjunto de conceitos, ou melhor, de tecnologias de gênero (LAURETIS, 1994), e que estas existem para suplantar a concepção de que uma mulher pode apresentar-se como um sujeito real na cultura e não apenas como uma ideia.

A estratégia de ver o gênero como uma tecnologia, proposta por Lauretis (1994), é uma das mais tentadoras. Nela, o gênero é o resultado de um conjunto de aparatos culturais tais como a escola, o cinema, a própria literatura e a moda, somente para citar alguns exemplos, e que possuem em si referências de comportamento construídas ao longo do tempo e constantemente reiteradas na cultura. É o conjunto dos aparatos que possibilita a leitura de uma ideia de tecnologia (Lauretis empresta o termo de Foucault<sup>5</sup>), uma vez que esta é sempre aplicada à cultura e com ela se transforma.

Poderíamos dizer que, assim como a sexualidade, o gênero não é uma prioridade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas, nas palavras de Foucault, “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, por meio do desdobramento de “uma complexa tecnologia política” [...] A seguir farei uma série de quatro proposições, em ordem decrescente a partir da mais óbvia, que serão retomadas mais detalhadamente no decorrer da análise. (1) Gênero é (uma) representação [...] (2) A representação do gênero é a sua construção [...] (3) A construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados [...] (4) Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução. (LAURETIS, 1994, p. 208).

O que se pode encontrar no romance de July, e que é fundamental para esta análise, é a noção de que tais tecnologias implicam categorias de gênero que não são nem um pouco fixas. Ainda que Cheryl se apoie em conceitos de mulher presentes em seu imaginário para constituir a *coroa fatal num Honda azul*, de uma maneira um tanto positivista, as certezas de Cheryl sempre desapontam. Dessa maneira, pode-se concluir que ser mulher não é um conceito dado pela cultura (LAURETIS, 1994), muito menos algo inerente a um indivíduo do sexo feminino.

---

<sup>5</sup> Foucault, que fora discípulo de Louis Althusser (CASTRO, 2015), parece ter aproveitado as ideias do mestre sobre os aparatos ideológicos de Estado e então as desenvolvido nas tecnologias sexuais em seus escritos. Teresa de Lauretis incorpora as ideias de Foucault ao seu conceito de tecnologias de gênero alguns anos mais tarde. Essa reflexão é importante pois desde o início na obra de Althusser já se esboçam ideias de poder e controle estatal. É claro que somente muitos anos mais tarde, e sob um viés feminista, tais ideias podem ser aplicadas à leitura de um conceito de mulher.

A velha e cansada discussão, *Biologia versus cultura*, tão prolífica nos anos 1980, época em que o Feminismo tomava uma forma mais acadêmica (MISKOLCI, 2012), por vezes não encontra lugar neste romance, ou em qualquer outra obra de Miranda July. Parece óbvio que, dentro do universo do romance *O primeiro homem mau*, há espaço para o que se pode considerar uma noção *queer* de gênero, ou seja, a de um construto cultural em perpétua transformação e em torno do qual as personagens são agentes, ora ativa e ora passivamente. É dessa perspectiva que se analisam as circunstâncias nas quais essas tecnologias levam as personagens do romance em questão a orbitarem a possibilidade da construção, e por isso também da desconstrução, de um conceito de mulher.

A própria Cheryl, na busca pela mulher ideal que quer ser, encontra no caminho todo o tipo de imposições, até mesmo à sua idade, como em:

Se estivesse na casa dos trinta em vez dos quarenta, será que ele teria dito antes da primeira urina ou relação sexual? Esse é o problema dos homens da minha idade: eu sou, de certa forma, mais velha do que eles. Phillip está na casa dos sessenta, então ele provavelmente me vê como uma mulher mais jovem, quase uma menina. (JULY, 2015a, p. 10).

As imposições colocadas aos corpos do sexo feminino, e especialmente àqueles corpos que se designam como mulheres, advém de séculos de uma cultura de repressão dos corpos, que segundo Foucault (2012a) teve seu início no período vitoriano<sup>6</sup>, uma vez que é neste período histórico que surge a noção de privacidade. Antes mesmo da ideia de uma heterossexualidade compulsória (que será vista adiante) como colocada por Rich (2010), Foucault (2012b) já falava de uma *moral dos homens*, uma moral escrita, pensada e destinada aos homens e a qual as mulheres eram também subordinadas. Foucault (2012b) fala também do sujeito como aquele que se sujeita a essa moral. A maneira como os sujeitos se veem ligados às regras, às proibições e às prescrições impostas pressupõe também uma possibilidade de subverter a moral dos homens. Uma vez que o sujeito é uma construção do discurso e do poder, ele poderá então ser também desconstruído pelas mesmas instâncias que o mantêm.

Tais subversões parecem bastante evidentes em *O primeiro homem mau*, no qual à primeira impressão temos personagens com identidades fixas e bem definidas, quase

---

<sup>6</sup> Admite-se o início do período vitoriano ao ano de 1837.

caricaturas de um gênero, a *bombshell*<sup>7</sup> que faz com que Cheryl questione se é ou não uma mulher, Clee Stengl; e o homem primitivo cujo suéter e as mãos peludas se misturam à barba desgrenhada e também aos pelos da orelha, que é Phillip Bettelheim. Entre estas duas personagens com suas identidades de gênero aparentemente bem definidas, está Cheryl Glickman, que plana entre uma ideia de mulher pera como proposta pela amiga Suzanne, o equilíbrio perfeito entre energias masculinas e femininas, como apontado por Phillip, e, finalmente, a ideia de uma mulher cujo cabelo curto demais e os sapatos confortáveis repelem homens como Mark Kwon. A frágil feminilidade de Cheryl é sempre motivo de insegurança e comparação com outras feminilidades. O que se nota é um forte apelo a noções mais fixas de gênero, que mais tarde no romance poderão ser abaladas justamente por essa possibilidade de subversão mencionada por Foucault (2012b).

Ainda que o período vitoriano trate de um tempo muito remoto em relação àquele vivido por Cheryl no romance de July, a lógica binária, que impõe a submissão das mulheres aos homens, na qual o pensamento de Cheryl opera, é a mesma. Ou seja, para a personagem existem apenas duas existências que podem ser validadas: homens e mulheres. Ao menos nesta primeira parte do romance, estas são as duas únicas expressões de gênero mencionadas por Cheryl. Homens são de tal e tal jeito, têm tais e tais comportamentos, têm a permissão social para se relacionar com mulheres muito mais novas que eles, veem mulheres de quarenta anos como pessoas que não fazem mais sexo pelas manhãs; as generalizações e as regras arbitrárias advém de ambos os lados da lógica binária. (FILHO, 2005).

Os conceitos que Cheryl formou ao longo dos anos em sua mente corroboram uma série de ideias de competitividade que mulheres, em sua maioria, têm sobre outras mulheres (RICH, 2010), como em “O cabelo grisalho dela, na altura da cintura, era repugnante. O meu também é grisalho, mas está sempre arrumado.” (JULY, 2015a, p. 11). O regime de controle dos corpos, e especialmente dos corpos sexuados, define os comportamentos de uma cultura (FOUCAULT, 2012a). No universo de Cheryl - e aqui pode-se afirmar que esse universo retratado por July é a sociedade contemporânea ocidental - uma mulher de cabelos grisalhos é vista como uma desarrumada, e até repugnante se tem um cabelo comprido. Em outro momento do romance, algumas páginas adiante, Cheryl reencontra a recepcionista do Dr. Broyard, porém desta vez como sua terapeuta, a Dra. Ruth-Anne Tibbets. Cheryl fará então

---

<sup>7</sup> Tradução nossa: mulher-fatal.

uma nova descrição dessa personagem, ainda apoiada em fragmentos de um conceito de mulher. Dessa vez a dra. Tibbets, como a personagem passa a ser chamada, ainda tem o cabelo grisalho, porém ele não parece mais ser o grande problema, sua “cara equina e andrógina” (JULY, 2015a, p. 60) carrega agora toda a negatividade que antes era mantida pelo cabelo.

As agressões entre mulheres fazem parte da heteronormatividade, são peça fundamental da lógica de submissão das mulheres aos homens (RICH, 2010). Mas quem criou essa regra? As próprias mulheres? Os homens? O que faz com que a secretária do Dr. Jens Broyard receba de Cheryl um adjetivo tão pejorativo como “repugnante”? Não estariam todos esses saberes sociais subjugados a uma norma? Mais uma vez pode-se recorrer a Michel Foucault (2012a) e a Teresa de Lauretis (1994) para afirmar que a norma está presente na cultura ocidental e que se impõe por meio das tecnologias. O que se percebe nas ideias de Cheryl ao tecer o comentário sobre o cabelo da secretária é a correspondência a uma norma velada, porém muito presente em nossa sociedade: mulheres de cabelos grisalhos devem mantê-los curtos. Os cabelos compridos são reservados apenas às mulheres mais jovens, àquelas cujos corpos, traços e, especialmente, cabelos, ainda são capazes de seduzir um homem.

Cheryl tem um cabelo grisalho e não se sente mais apta a seduzir um homem, como fica claro ao atestar que é dessa maneira que o dr. Broyard a enxerga, e por conta disso não é capaz de presumir que Cheryl possa ter relações sexuais pela manhã. Cheryl cumpre a expectativa da norma ao concluir que o seu cabelo grisalho é diferente do cabelo da secretária, o de Cheryl está sempre arrumado. A quais expectativas a personagem corresponde nesta passagem, às suas? Ou será que Cheryl atende às expectativas de uma norma tão enraizada na cultura que a própria Cheryl não é capaz de reconhecer se os seus desejos são seus, ou se fazem parte de uma “instituição política que retira o poder das mulheres” e que Adrienne Rich (2010, p. 19) denomina a *heterossexualidade compulsória*? Cheryl busca a ajuda de outras mulheres pois está certa de que não domina as regras desse jogo da sedução tanto quanto gostaria; é por isso, a seu ver, que ainda não foi capaz de conquistar Phillip. As regras que Cheryl precisa conhecer, dominar e utilizar são as mesmas que vê em outras mulheres, porém não em si mesma.

Quando nós encaramos de modo mais crítico e claro a abrangência e a elaboração das medidas formuladas a fim de manter as mulheres dentro dos limites sexuais masculinos, quaisquer que sejam suas origens, torna-se uma questão inescapável que o problema que as feministas devem tratar não é simplesmente a “desigualdade de gênero”, nem a dominação da cultura por parte dos homens, nem qualquer “tabu contra a homossexualidade”, mas, sobretudo, o reforço da heterossexualidade para as mulheres como um meio de assegurar o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional a elas”. (RICH, 2010, p. 34).

Quando pede ajuda a Suzanne, sua chefe no trabalho, para conquistar Phillip, Cheryl busca suprir todas as falhas que julga que a fazem menos mulher do que Suzanne. Porém, a própria Suzanne não tem uma resposta única que resolva toda a questão (o que é uma mulher?) que Cheryl tanto quer saber, em vez disso, Suzanne recorre a seu imaginário e seus próprios recursos e estratégias de conquista que acha que poderão tornar Cheryl um pouco mais mulher aos olhos de Phillip.

Esperei quatro dias para espaçar as perguntas, e então pedi a ela que me desse um exemplo de como ser sexy. Ela me encarou por um bom tempo, pegou um envelope velho do lixo e desenhou uma pera. “Essa é a forma do seu corpo. Entendeu? Bem pequeno na parte superior e não tão pequeno na parte inferior”. Então ela explicou sobre a ilusão de óptica de usar cores escuras embaixo e vivas em cima. Quando vejo outras mulheres com a mesma combinação de cores, dou uma olhada para ver se elas também são peras e sempre são - uma pera nunca engana a outra. (JULY, 2015a, p. 12).

As noções de Suzanne sobre o que se deve fazer e de como deve agir uma mulher não são muito diferentes das de Cheryl, é possível dizer, inclusive, que até certo aspecto o discurso das duas personagens é o mesmo, ao menos até este ponto do romance. O que parece reverberar no romance de July é que existe uma noção compartilhada por todas as mulheres do que significa ser uma mulher em nossa cultura contemporânea. O que July (2015a; 2015b) traz como novo em seu discurso é que esta noção não é saudável e precisa ser questionada. As concepções normativas acerca de mulheres foram, desde sempre, motivo de opressão e dominação por parte da cultura do patriarcado, ou seja, os sujeitos que se denominam homens - e algumas mulheres também, que contribuem para a lógica do privilégio masculino - e que por apenas esta razão compreendem ter privilégios em relação a todos os demais indivíduos e expressões de gênero possíveis na sociedade. Ao passar a primeira metade de seu romance

ocupando-se de construir noções *gendradas*<sup>8</sup>, July (2015a; 2015b) problematiza tais noções e inclusive as coloca como obstáculo no caminho da felicidade da personagem Cheryl Glickman.

A ideia de que uma mulher deva ser um sujeito uno e até de que esteja *a priori* na cultura é certamente um problema no romance de July assim como é um problema para a perspectiva *queer*. Dentre os aspectos que diferem o *queer* do Feminismo, este se destaca como o vê Judith Butler (2015a, p. 20),

[...] além das ficções “fundacionistas” que sustentam a noção de sujeito, há o problema político que o feminismo encontra na suposição de que o termo *mulheres* denote uma identidade comum. Ao invés de um significante estável a comandar o consentimento daquelas a quem pretende descrever e representar, *mulheres* - mesmo no plural - tornou-se um termo problemático, um ponto de contestação, uma causa de ansiedade. [...] Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida.

Por mais que Cheryl busque a mulher que pensa que deve ser, somente o que encontrará são aspectos, detalhes, facetas desta mulher e nunca um sujeito por completo. É aí que o romance de July presta-se para uma análise *queer*, ao trazer em seu centro uma protagonista que busca por uma expressão de gênero e eventualmente só encontra fragmentos com os quais irá moldar-se e que guiarão a narrativa. Todas essas “partes” que significam ser uma mulher pelas quais Cheryl busca na primeira metade do romance não são incorporadas à personagem, muito pelo contrário, é na inaptidão de ser uma mulher completa que Cheryl abre espaço para o questionamento dessa mulher (esse mitológico ser desenhado pela cultura patriarcal e também por algumas feministas) e da exigência de um conjunto de características que nunca é encontrado em apenas um indivíduo.

Enquanto a secretária tem o cabelo errado e Suzanne lhe dá dicas de como uma “pera” deve se vestir, Cheryl gravita em torno de diversas mulheres sem nunca fixar-se a nenhum

---

<sup>8</sup> Investidas de gênero. Esta mesma palavra é adotada em *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, de Heloísa Buarque de Hollanda, como tradução à palavra *gendered*.

ideal de mulher. Ela mesma reconhece que seu “jeito de ser” confunde os outros, apenas por não se adequar a certas normas, e as expectativas ao seu redor sempre a desafiam a tentar enquadrar-se de alguma maneira, mesmo que como uma lésbica, como fica evidente em:

Sob o desenho, anotou o número de telefone de alguém que ela achava que tinha mais a ver comigo do que o Phillip - um pai divorciado e alcoólatra chamado Mark Kwon. Ele me levou para jantar no Mandarette, em Beverly. Como não deu em nada, ela me perguntou se eu estava enganada. “Talvez não seja do Mark que você não gosta? Talvez seja dos homens?” As pessoas às vezes acham isso por causa do meu cabelo; ele é curto. Eu também uso sapatos que realmente foram feitos para andar. Mocassins ou tênis simples em vez de saltos altos com brilhos. Mas será que o coração de uma mulher homossexual dispararia ao deparar com um homem de sessenta e cinco anos vestindo um suéter cinza? (JULY, 2015a, p. 12).

A mesma Cheryl que questiona algumas normas e se sente julgada pelas demais pessoas que acham que seu cabelo curto faz dela menos feminina, acata a outras de maneira quase automática, se não por uma breve reflexão que faz a respeito, na qual se justifica por realizar uma tarefa tão abaixo de seu cargo, arrumar a mesa da sala de reuniões para a reunião da diretoria, da qual Phillip sempre participa. Cheryl quer “deixar tudo arrumado para o Phillip” (JULY, 2015a, p.17), como uma boa esposa obediente à heteronormatividade faz para seu marido. Inclusive, alguns parágrafos adiante no romance, Cheryl descreve que ao cumprimentar Phillip precisa “resistir ao impulso de *me* aproximar como se fosse uma esposa” (JULY, 2015a, p.17), e ainda reforça a norma ao comparar ela e Phillip a *homem e mulher das cavernas*, uma comparação usada por Cheryl em vários pontos do romance.

Especialmente entre os anos 1960 e 1970, pode-se pensar no feminismo como um movimento social que provocou uma verdadeira revolução entre as mulheres. É possível afirmar - por conta de sua faixa etária - que Cheryl Glickman é herdeira deste feminismo de

Segunda Onda<sup>9</sup>. Organizações não-governamentais como a NOW (*National Organization for Women*) criada em 1966, e livros como *The feminine mystique*, de Betty Friedan, primeiramente publicado em 1963, foram grandes impulsos para um estágio de visibilidade das lutas das mulheres que nunca mais seria revertido (SHE’S..., 2014). Até então o papel da mulher era bastante claro: criado, mantido e somente discutido pelo patriarcado. As mulheres tinham de ser submissas, prendadas, subservientes, recatadas, femininas, obedientes, reprodutoras, dedicadas, pacientes, quietas e fieis a seus pais, maridos e chefes. Sonhar com um ótimo casamento e passar o resto de sua vida buscando ser a esposa perfeita eram as maiores aspirações disponíveis para as mulheres até o fim dos anos 1950 (SHE’S..., 2014), como comenta Friedan (2013, p. 1),

The problem lay buried, unspoken, for many years in the minds of American women. It was a strange stirring, a sense of dissatisfaction, a yearning that women suffered in the middle of the twentieth century in the United States. Each suburban wife struggled with it alone. As she made the beds, shopped for groceries, matched slipcover material, ate peanut butter sandwiches with her children, chauffeured Cub Scouts and Brownies, lay beside her husband at night - she was afraid to ask even of herself the silent question - "Is this all?"<sup>10</sup>

O papel que toma para si, de acordo com Cheryl, é o apropriado, aquele que é esperado de uma mulher solteira de sua idade. O cabelo curto, as roupas folgadas que não marcam a silhueta, o corpo magro e murcho demais, a falta de aptidão para enfeitar-se. A personagem encontra conforto em um discurso, um saber, uma identidade: a da loba solitária.

---

<sup>9</sup>O movimento feminista denominado Segunda Onda, nome dado a este momento histórico da perspectiva feminista, aliou-se aos movimentos por direitos civis que se multiplicavam principalmente no sul dos Estados Unidos, e que tratavam em sua maioria dos direitos das pessoas negras, e aos movimentos homossexuais que começavam a se tornar numerosos na costa oeste norte-americana. Juntos, estes três movimentos sociais foram responsáveis pela contracultura norte-americana do século 20, e provocaram grandes mudanças sociais não só nos Estados Unidos (MISKOLCI, 2012). “*Personal is political*” (“O pessoal é político”, trad. nossa) era um dos lemas das feministas dos anos 1960, questões consideradas pessoais para as ativistas foram colocadas em evidência, como a falta de creches para que as mulheres pudessem trabalhar sabendo que seus filhos estariam bem cuidados, a questão da legalização do aborto, aliada sempre à questão do direito da mulher sobre seu próprio corpo, da falta de oportunidades competitivas de empregos para as mulheres e da desigualdade salarial, por exemplo (SHE’S..., 2014). O movimento feminista chamado de Primeira Onda envolveu as lutas das sufragistas no século 19. Para entender mais sobre o assunto, consultar Miskolci, 2012.

<sup>10</sup>Tradução nossa. “O problema permanecia enterrado, não-dito, por muito anos na mente das mulheres americanas. Era uma inquietação estranha, uma sensação de insatisfação, uma ausência que as mulheres sofriam em meados do século vinte nos Estados Unidos. Cada esposa suburbana lutava com isso sozinha. Enquanto ela arrumava as camas, comprava mantimentos, combinava materiais de decoração, comia sanduíches de manteiga de amendoim com seus filhos, dirigia escoteiros e escoteiras em seu carro, deitava-se ao lado do marido - ela tinha medo até mesmo de perguntar a si mesma a silenciosa pergunta - ‘Isso é tudo?’”.



Essa identidade é tão fixa e marcada para Cheryl que ao receber Clee em sua casa, e conseqüentemente em sua vida, Cheryl sente que sua identidade fora abalada, “Era uma mulher. Ela era tão mulher que, por um momento, eu não sabia mais quem eu era.” (JULY, 2015a, p. 28). A percepção de Cheryl sobre o gênero de Clee acabou por abalar as suas próprias referências identitárias. A personagem principal deste romance deverá, mais uma vez, buscar uma tentativa de reconstituição da sua noção de si. A estratégia usada pela autora, ao descrever o sistema de organização usado por Cheryl em sua casa, não deixa de funcionar como um operador de uma singularidade da personagem, reiterando a informação: Cheryl não é Clee, é Cheryl.

Não tem um nome - só chamo de meu sistema de organização. Digamos que uma pessoa está deprimida, ou talvez só com preguiça, e não lava mais a louça. Logo os pratos ficam empilhados até o teto e não dá para encontrar sequer um garfo limpo. Então a tal pessoa começa a usar os garfos sujos para comer nos pratos sujos e isso faz com que ela se sinta como um sem-teto. Então deixa de tomar banho. O que faz com que ela não queira sair de casa. Ela começa a jogar o lixo em qualquer canto e faz xixi em xícaras porque estão mais perto da cama. Todos nós já fomos essa pessoa, então não podemos criticar, mas a solução é simples: Menos pratos. (JULY, 2015a, p. 26).

Como já dito anteriormente, a noção de mulher que Cheryl Glickman tem no início do romance de July demonstra a fixidez e a conformidade que a heteronormatividade compulsória (RICH, 2010) impõe nas identidades. É uma ideia de mulher que está inscrita na cultura, e que ultrapassa o próprio entendimento de Cheryl, que não sabe exatamente o que é uma mulher - uma vez que não é capaz de conceituar uma - porém, entende que o que busca é sentir-se como uma mulher. Ao ver Clee Stengl diante da porta de sua casa e não saber mais naquele momento a que gênero pertence, Cheryl fixa em Clee o ideal da mulher que tanto busca.

A grosso modo, a ideia vigente de mulher, e a que Cheryl também busca, ainda é - em muitos círculos sociais - aquela que as feministas da Segunda Onda tanto questionaram e combateram (MISKOLCI, 2012), aquele indivíduo, sempre do sexo feminino, que deve ser delicada, deve cuidar dos filhos, manter o lar em perfeito funcionamento, deve obedecer ao marido, não pode ser muito ambiciosa e deve ser recatada (FRIEDAN, 2013). No caso de Cheryl, que não tem marido nem filhos, existe para ela um outra imagem de mulher, mas esta também deve ser recatada, também deve dedicar-se ao lar, manter seu cabelo curto e as roupas

não muito provocantes. Inclusive a posição de Cheryl em seu trabalho corresponde à norma, mesmo sendo gerente geral e braço-direito de seus chefes, Carl e Suzanne, Cheryl faz o trabalho de uma secretária, e isso fica claro quando ela menciona gostar de arrumar a mesa para a reunião da diretoria, ou ainda quando acata as ordens de um colega de trabalho mesmo contrariada. Por não ter marido nem filhos, Cheryl é uma mulher um pouco menos mulher que seus colegas de trabalho. Até mesmo a estagiária Sarah, que é nova na empresa e é mãe, tem mais privilégios que Cheryl, como fica claro em,

“Você deve saber que não é adequado trazer o seu bebê para o trabalho.” “A Suzanne disse que não tinha problema. Ela disse que sempre trazia a Clee quando ela era pequena.” Era verdade. A filha do Carl e da Suzanne vinha à antiga academia depois da escola e estava sempre nas salas de aula, à solta, correndo, berrando e desviando a atenção de todos. Disse a Sarah que o bebê podia ficar até o final do dia, mas que não se tornasse uma rotina. Ela me lançou um olhar traiçoeiro, porque é uma mulher, feminista, mãe que trabalha fora etc. Lancei revolta o mesmo olhar, porque sou uma mulher num cargo superior, e ela está tirando proveito, feminismo etc. (JULY, 2015a, p. 19).

Essas mulheres “prontas”, idealizadas por uma norma ou por um Feminismo, são para Butler (2008) um grande problema,

it was and remains my view that any feminist theory that restricts the meaning of gender in the presuppositions of its own practice sets up exclusionary gender norms within feminism, often with homophobic consequences. It seemed to me, and continues to seem, that feminism ought to be careful not to idealize certain expressions of gender that, in turn, produce new forms of hierarchy and exclusion. In particular, I opposed those regimes of truth that stipulated that certain kinds of gendered expressions were found to be false or derivative, and others, true and original (BUTLER, 2008, p. VIII)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> No Brasil há uma outra versão deste livro publicada pela editora Civilização Brasileira, sob o título *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Que também é usada neste trabalho, porém, o excerto acima só está presente na edição comemorativa de 10 anos da obra, que contém o prefácio de 1999, escrito por Judith Butler. Esta edição ainda não foi publicada no Brasil. Tradução nossa: “era e ainda é minha opinião que qualquer teoria feminista que restrinja o significado de gênero nas pressuposições de sua própria prática instala normas excludentes de gênero no feminismo, frequentemente com consequências homofóbicas. Parecia para mim, e continua a parecer, que o feminismo deve ter o cuidado de não idealizar certas expressões de gênero que, por sua vez, produzem novas formas de hierarquia e exclusão. Em particular, fui oposta àqueles regimes de verdade que estipularam que certos tipos de expressões de gênero eram falsas ou derivativas, e outras, verdadeiras e originais.”

Dentre todas as suas tentativas de conquistar Phillip, Cheryl deliberadamente usa um vestido que considera “masculino” mas não com a intenção de subverter a norma, e sim de acatá-la, ao pensar que o tal vestido fará com que Phillip veja Cheryl como a mulher com a qual acabou de ter relações sexuais, e a camisa masculina lembra então a camisa que Cheryl pegaria emprestada de Phillip, criando entre eles este momento íntimo. Cheryl aposta mais uma vez em uma intimidade artificial que tem com Phillip, apoiada apenas no fato dos dois, por serem um homem e uma mulher aos olhos de Cheryl, serem um casal que sempre existiu, para ela a ideia é quase que *natural*.

“Estou vendo uma tundra rochosa e uma figura agachada com cara de macaco, parecida comigo. Ela modelou uma bolsa da tripa de um animal e agora está dando o objeto ao seu macho, um homem pré-histórico forte e peludo que se parece muito com você. Ele enfia o dedo grosso na bolsa e pesca uma pedra colorida. O presente dela para ele. Você está entendendo aonde eu quero chegar?” [...] “Imagino nós dois no período medieval, vestindo casaco comprido e aconchegados um ao outro. Ambos com coroas na cabeça. Imagino nós dois lá pela década de 40.” [...] “Faz sentido porque imagino nós dois como um casal bem velho nos anos 40. (JULY, 2015a, p. 47).

Ao descrever o corpo de Clee, Cheryl deixa claro que a mulher que está diante dela, e que a deixa confusa a ponto de não saber mais “quem é”, é uma afirmação de mulher, tudo aquilo que Cheryl percebe não ter condições de reproduzir em seu próprio corpo. Outra diferença fundamental entre as noções feminista e *queer* de gênero, é que, gênero e sexo sejam conceitos distintos. Butler (2015a) é pioneira em declarar o sexo como uma construção tão cultural quanto o gênero. E ainda, em assentir que a biologia não é definitiva. Não é à toa que hoje em dia, nos estudos *queer*, aflora a discussão sobre corpos e existências não normativas, sejam elas transsexuais, travestis, *drag queens*, interssexuais, não-binárias, gays ou lésbicas, só para nomear algumas identidades de gênero possíveis<sup>12</sup>. Para o pensamento feminista, e também para o pensamento de Cheryl, esses conceitos estão fortemente ligados à norma, o gênero como um fenômeno da cultura é “a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. [...] Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social (LAURETIS, 1994, p. 210).

<sup>12</sup> A validação das identidades de gênero não binárias é um luta de mais de três décadas na cultura ocidental (MISKOLCI, 2012). É preciso salientar aqui a importância do ativismo LGBTTIQ e do diálogo constante que sempre fora mantido entre o ativismo e a academia, ao menos no âmbito brasileiro. Além de contarmos com um grande número de ativistas que estão inseridos na academia, contamos ainda com um espaço sempre aberto para o ativismo nos eventos acadêmicos.

No romance de July essa relação de pertença é sempre colocada como uma problemática para a personagem Cheryl Glickman que parece enfrentar dificuldades para se considerar uma mulher da mesma forma que prontamente vê Clee como uma, ou ainda, como vê a percepção que Suzanne, sua chefe, tem de mulher. Isso ocorre justamente porque existe na norma uma ideia consensual de mulher - e a mesma ideia se repete no feminismo<sup>13</sup> - ideia essa que depende totalmente de uma relação de reciprocidade com uma ideia de homem, ou seja, respeita uma lógica binária, e ainda uma relação de pertença a uma categoria de gênero denominada então de feminina, por conta da associação biológica entre as categorias sexo e gênero.

Usando a minha visão periférica ainda dava para vê-la e não era difícil imaginar se a mãe do Carl tinha sido bem peituda. Suzanne, apesar de alta e atraente, não se podia dizer que era um “avião”, enquanto aquela pessoa jogada no sofá me fazia pensar nessa palavra. Não eram só as dimensões de seu peito - ela era loura, bronzeada e alta. Talvez ela estivesse um pouco acima do peso. Ou talvez não, podia ser só o jeito como ela se vestia, calça de moletom cor magenta na altura dos quadris e várias camisetas regatas, ou talvez um sutiã roxo e duas regatas - havia um acúmulo de alças no ombro. Seu rosto era bonito, mas não se comparava com o corpo (JULY, 2015, p. 29).

Diante do corpo de Clee, Cheryl só pode então, numa perspectiva normativa, chegar à conclusão de que Clee é uma mulher, afinal dentro da lógica binária da norma apenas um corpo do sexo feminino pode ser uma mulher - e Cheryl busca justificativas na genética de Clee para tal afirmativa. Neste ponto o romance de July somente corrobora com a heteronormatividade, não a questiona. Mas, mais uma vez, ainda se fala da primeira parte do romance. Fica claro que a estratégia de July (2015a; 2015b) é primeiramente erigir construções de gênero, para em um segundo momento desconstruí-las. O mesmo método ocorre no pensamento *queer*, para o qual o sexo, tanto quanto o gênero, são construídos na

---

<sup>13</sup> Uma das disputas que gerou segregação dentro do movimento feminista a partir dos anos 1960 foi justamente a dissonância entre o discurso hegemônico do movimento, que era liderado em sua maioria por mulheres brancas e de classes mais abastadas, e as minorias dentro do próprio movimento feminista, mulheres negras, lésbicas, latinas, entre outras. As demandas por creches e salários igualitários correspondiam à realidade destas mulheres brancas e burguesas, enquanto que as mulheres negras dentro do movimento, por exemplo, ainda lidavam com a questão do estupro enraizado na cultura e também a pressão social por parte dos Panteras Negras para que mulheres negras tivessem muitos filhos, aumentando assim os números da população negra dos Estados Unidos. Estes são apenas alguns exemplos das dissonâncias contidas no movimento feminista, para entender melhor o assunto consulte She's... (2014).

cultura, e portanto, podem ser dentro dessa mesma cultura, desconstruídos, como será abordado no próximo capítulo.

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” se aplique exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos. Além disso, mesmo que os sexos pareçam não problematicamente binários em sua morfologia e constituição (ao que será questionado), não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número de dois. A hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente uma crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou por ele é restrito. (BUTLER, 2015a, p. 26).

O romance de Miranda July traz mais alguns exemplos de complacência à heteronormatividade. No momento em que Cheryl começa a ser agredida por Clee dentro de sua própria casa, a protagonista procura por justificativas que estejam acima da personalidade de Clee. O que Cheryl faz é tentar classificar o comportamento de Clee como o que seria um comportamento normal para uma mulher de sua idade. Aqui, está mais uma vez incorrendo em um conceito de mulher, o das “meninas de hoje em dia” (JULY, 2015a, p. 48) que, segundo Cheryl, têm a liberdade para ser mais agressivas que as meninas de sua geração, por exemplo. Chama a atenção a aceitação da norma ao justificar a agressividade de Clee como um comportamento das mulheres jovens de sua geração, ou seja, é normal que uma mulher ataque outra, isso é aceito pela norma - quem sabe até encorajado pela heteronormatividade. Em comparação a Clee, que se expressa, que é barulhenta, que é agressiva, que faz bagunça, Cheryl é uma mulher de meia idade reprimida, o que também é por sua vez um comportamento que cumpre a norma. Quando Cheryl poderia justificar a agressividade de Clee apenas por sua personalidade explosiva, a norma fala mais alto e Clee passa a não ter mais tanta culpa afinal Cheryl aceita a agressão.

Se existe no romance uma personagem que pode ser vista como a antagonista de Cheryl, ou seja, aquela que pode ser considerada uma oponente de Cheryl no romance, esta é Clee Stengl. Ambas são definidas na primeira metade do romance como mulheres. Cheryl é aquela que busca um ideal de mulher, misturando fragmentos dessa mulher ideal que coleta ao longo de sua vida e colidindo com situações nas quais percebe seu gênero como um desafio

para sua identidade. Por outro lado, Clee Stengl é claramente definida como uma mulher. Ao menos é o que a própria Cheryl leva o leitor a crer. Clee não busca por definições de mulher ou demonstra qualquer dificuldade em ser uma. Afinal, Clee é tão mulher que diante dela Cheryl nem sabe mais *o que é*.

Uma vez que Cheryl é a narradora e protagonista do romance, só é possível compreender Clee a partir da perspectiva de Cheryl, e sendo assim, é notável como desde o início desta relação o *poder* é o núcleo dos acontecimentos entre as duas personagens. A partir do momento que Cheryl compreende, durante as sessões de terapia com a Dra. Tibbets, que as agressões de Clee fazem parte de um “jogo de adultos” (JULY, 2015a, p. 80), sente-se capaz de revidar as agressões, de participar e de jogar o tal jogo, que fundamentalmente consiste em um jogo por quem detém o poder. Porém, mais uma vez o eixo das relações é binário e por sua vez normativo, Cheryl não se preocupa mais em ser uma mulher, ela agora pode apenas ser um dos polos neste jogo de forças, de representação e de gênero.

O jogo está estabelecido e Cheryl irá então jogá-lo com a ajuda da Dra. Tibbets. Porém, July subverte a expectativa do leitor no momento em que Cheryl e Clee sentam para esclarecer as regras do jogo. Ao contrário da norma, no momento em que as regras são discutidas entre as participantes, a hierarquia do poder se dissolve, afinal para que exista diálogo é preciso dar voz às minorias. O mesmo ocorre quando identidades marginais, sejam elas mulheres ou pessoas LGBT reivindicam direitos iguais e têm suas expectativas atendidas<sup>14</sup>. Miranda July ainda fala de papéis de gênero quando Clee é vista por Cheryl como um boxeador, com trejeitos masculinos, ao mesmo passo que declara: “eu tenho interesse em pênis” (JULY, 2015a, p. 83).

Permitir que a parte submissa, ou seja, Cheryl, discuta as regras do jogo com Clee, que neste momento cumpre o papel da parte dominadora, reforçando o binário, é uma das maneiras de subverter o jogo. Outra maneira é ter duas mulheres como jogadoras. Phillip pede a Cheryl (esboçando aqui uma relação submissa invertida, um homem submisso a uma mulher) que aprove seu relacionamento com Kirsten, uma garota de dezesseis anos por quem Phillip está apaixonado. Ainda que esta relação seja bastante semelhante à relação entre

---

<sup>14</sup> Consultar Obergefell *versus* Hodges (UNITED, 2015), caso que levou a Suprema Corte dos Estados Unidos a legalização do casamento civil entre pessoas do mesmo sexo. No Brasil temos o exemplo da prof. Dra. Luma Nogueira de Andrade, da Unilab, em Redenção, no Ceará. A prof. Luma é a primeira travesti brasileira a possuir um título de doutorado (UNIVERSIDADE, 2013).

Cheryl e Clee (Clee também é muito mais nova que Cheryl), o foco do romance não está neste relacionamento heterossexual mas sim na relação (até então) problemática entre Cheryl Glickman e Clee Stengl.

Para Lauretis (1994), gênero é sempre uma representação. Isso não quer dizer, porém, que o gênero não tenha consequências e implicações reais para os indivíduos. A autora ainda afirma que a palavra gênero, em sua etimologia, sempre faz referência a uma relação, a relação de pertença - assim como a identidade para Ricoeur - e por isso se pode dizer que gênero também é “a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. [...] Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social (LAURETIS, 1994, p. 210). No romance de July essa relação de pertença é sempre colocada como uma problemática para a personagem Cheryl Glickman que enfrenta dificuldades para se considerar uma mulher, assim como vê Clee Stengl como uma mulher, ou ainda, assim como vê a percepção que Suzanne, sua chefe, tem de mulher.

Isso se dá justamente porque existe na sociedade ocidental contemporânea uma ideia consensual de mulher. Ideia que depende totalmente de uma relação de reciprocidade a uma ideia de homem e ainda a uma relação de pertença a uma categoria de gênero denominada então de feminina (por conta de uma associação das ciências naturais entre as categorias sexo e gênero, o que só torna a questão ainda mais complexa).

O texto original de July goza de uma dose a mais de subjetividade pois conserva em si a dubiedade garantida pelo gênero natural (o pronome pessoal *it*, por exemplo) presente na Língua Inglesa e que na tradução para o português se perde, pois a Língua Portuguesa não conta com um gênero natural, apenas o masculino, geralmente marcado pela letra *o* e o feminino pela letra *a*. Entende-se que justamente ao se realizar uma leitura *queer* do romance de July, tal questão ganha grande importância já que as marcas deixadas pela língua também constituem o gênero, como é notável na comparação dos dois trechos abaixo:

[...] Nós provavelmente trocaríamos de papel, em algum momento da nossa trajetória, e ele iria me amparar enquanto eu me debulhava em lágrimas. Imaginava ele, carinhosamente, me convencendo a cair no pranto; o alívio seria enorme. “Você está linda”, ele diria, acariciando minha bochecha borrada de lágrimas e segurando minha mão e colocando-a na sua braguilha. Movi-me um pouco e o assento do carro ficou praticamente plano; quando seu gemido recomeçou, eu silenciosamente tirei a calcinha e deslizei minha mão para baixo. Assoaríamos o nariz e tiraríamos as roupas, mas só as que precisássemos. Por exemplo, eu ficaria de blusa e meias e talvez até de sapatos, e o Phillip faria o mesmo. Tiraríamos a calcinha e a cueca, mas não

as dobraríamos senão teríamos que desdobrá-las para vesti-las mais tarde. Deitaríamos um ao lado do outro na cama e nos abraçaríamos e nos beijaríamos muito. O Phillip ficaria em cima de mim e introduziria seu pênis entre as minhas pernas e depois, numa voz grave e autoritária, sussurraria: “Pense na sua coisa”. Eu sorria, grata pela permissão de me voltar para dentro, e fecharia os olhos - me transportando até um quarto muito semelhante onde as nossas roupas de baixo estariam estiradas no chão e Phillip estaria em cima e dentro de mim. Numa voz grave e autoritária ele diria: “Pense na sua coisa”, e eu seria tomada por uma onda de gratidão e alívio, mais ainda do que da última vez. Fechei os meus olhos e novamente fui transportada para um quarto similar, uma fantasia dentro de uma fantasia dentro de uma fantasia, e continuava assim, cada vez mais intensa até que estava tão dentro de mim que não dava para ir além. É isso. Essa é a minha coisa, o que eu gosto de pensar quando estou transando ou me masturbando. Termina com uma pontada na virilha seguida por um cansaço relaxante. (JULY, 2015a, p. 46).

[...] We would probably switch roles at some point, down the road, and he would guide me through my big cry. I could see him gently coaxing me into wet tears; the relief would be overwhelming. “You look beautiful”, he’d say, touching my tearstained cheek and bringing my hand to the front of his pants. With a little fiddling the car seat was almost flat; as his wail renewed itself I quietly unclasped my pants and slid my hand down. We’d blow our noses and take off our clothes, but only the clothes we needed to. For example, I would leave my blouse and socks and maybe even shoes on and Phillip would do the same. We’d take our pants and underpants off completely but wouldn’t fold them up because we’d just have to unfold them to put them back on. We’d lay them out on the floor in a way that would make them easy to put again later. We’d get side by side in the bed and hug and kiss a lot, Phillip would get on top of me and insert his penis between my legs and then, in a low, commanding voice, he would whisper, “Think about your thing”. I’d smile, grateful for the permission to go within, and shut my eyes - transporting myself to a very similar room where our pants were laid out on the floor and Phillip was on top of and inside me. In a low, commanding voice he said, “Think about your thing,” and I was flooded with gratitude and relief, even more than last time. I shut my eyes and was again transported to a similar room, a fantasy within a fantasy, and it continued like this, building in intensity until I was so far inside myself that I could go no further. That’s it. That’s my thing, the thing I like to think about during intercourse or masturbation. It ends with a sudden knotting in my groin followed by a very relaxing fatigue. (JULY, 2015b, p. 39).

Ao comparar-se os trechos “You look beautiful” e “Você está linda”; “Tiraríamos a calcinha e a cueca” e “We’d take our pants and underpants off”; “Deitaríamos um ao lado do outro na cama e nos abraçaríamos e nos beijaríamos muito” e “We’d get side by side in the bed and hug and kiss a lot”; “Eu sorria, grata pela permissão”; e “I’d smile, grateful for the permission”; e, finalmente, “Fechei os meus olhos e novamente fui transportada” e “I shut my eyes and was again transported”, é possível notar que são todos excertos que na Língua Portuguesa carregam uma evidente e forte marca de gênero, enquanto que na Língua Inglesa são neutros.



Ainda que esta seja uma dissertação inserida no campo da Teoria da Literatura e que não pretenda discutir temas localizados no campo da linguística, é necessário apontar para a questão da tradução deste romance uma vez que esta corrobora para a dominância de uma lógica heteronormativa presente no texto traduzido. Fica evidente nas duas citações acima que somente o texto original goza de uma liberdade de marcas de gênero. Enquanto o texto traduzido está preso à noção de que este trecho trata exclusivamente de um homem e de uma mulher, o texto original não está preso a essa leitura, podendo tratar de dois homens, um homem e uma mulher, um homem e outro homem transexual, um homem e uma mulher transexual e até, um homem e outro corpo, pouco importando se este corpo é, ou não, um corpo investido de gênero, ou seja, um corpo que foge à lógica binária.

Entende-se que uma tradução é sempre um novo texto e que muitos elementos não podem ser transplantados do texto original para o texto traduzido. Ainda assim, em se tratando de um romance tal como *O primeiro homem mau* - no qual os papéis de gênero das personagens são bastante transitórios e parte da força estética da obra está justamente nesta transitoriedade dos gêneros -, é possível dizer que este romance se presta ainda a elaboração de outras pesquisas no campo da linguística, e em especial da linguística *queer*, uma vez que o romance de July demonstra que a questão da neutralidade de gênero nas línguas é bastante importante e que produz uma diferença considerável no efeito estético da obra e na recepção do leitor. Contudo, é necessário reconhecer que a qualidade da tradução do texto de Miranda July é superior. As tradutoras, Caroline Chang e Christina Baum souberam preservar o ritmo e a ironia presentes no texto original de July. Salvo a questão da neutralidade dos pronomes cuja tarefa, reitera-se, deve ficar a cargo da linguística, a tradução de *O primeiro homem mau* é em si um esforço merecido.

Por fim vale ressaltar que a questão da linguagem no romance é bastante importante, uma vez que a linguagem também é um campo de construção de saberes, de gêneros e de normas. A linguagem, e por sua vez o discurso, são componentes essenciais do poder e advém das leis e das instituições exercendo sempre força direta sobre as identidades (FOUCAULT, 2010). A hipótese levantada por Michel Foucault ainda em 1970 se sustenta até hoje: a sociedade atual produz e mantém discursos de acordo com um certo conjunto de regras que são produzidas, reproduzidas, mantidas e reguladas por um número de instituições que detém o poder dos discursos. Esse poder é sempre exercido nos sujeitos de forma hierárquica e

compulsória assim produzindo o próprio sujeito que é então fruto dos discursos e das normas aos quais deve se sujeitar e o faz dentro de uma lógica de interdições, ou seja, o sujeito está restrito a certos discursos e a certos espaços em que estes discursos são possíveis (FOUCAULT, 2012a).

O próximo capítulo procura realizar uma discussão sobre os espaços, discursos e performatividades que não são possíveis. Por que estes saberes são circunscritos, e quem os regula? Quem valida certas existências? E mais importante, como as performatividades de gênero anti-normativas impactam na identidade de Cheryl, e também nas suas relações com outras identidades ao longo do romance?

#### 4 “HORDAS DE HOMENS IMAGINÁRIOS”

Da mesma maneira que as construções de gênero são importantes para dar conta da performatividade das personagens de *O primeiro homem mau*, são também as desconstruções, ou melhor, subversões de gênero. Por desconstrução de gênero entende-se aqui as subversões à norma, às identidades e aos gêneros binários presentes no romance e que corroboram com uma leitura das performatividades de gênero na obra. O que a análise que se seguirá nas próximas páginas busca é demonstrar que a posição de mulher, tão almejada por Cheryl, não é fixa nem estável, mas ocupável. A atenção ao caráter transitório dessa ocupação confere a esta seção uma dedicação especial às ideias da perspectiva *queer* que buscam, em sua maioria, subverter a lógica binária.

O mesmo se pode dizer de outras performatividades de gênero contidas no romance, a masculinidade de Phillip e os momentos nos quais Cheryl se vê como uma lésbica (que serão analisados neste capítulo) são mais alguns exemplos de posições ocupáveis. Até mesmo no trecho inaugural do segundo volume da obra canônica de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, a ideia de gênero aparece como algo a ser construído, que não está fixo nem está pronto. Mesmo que Beauvoir não discuta a fixidez de uma identidade denominada mulher, a ideia de que o gênero é sempre uma construção é claramente presente na obra da autora.

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*. (BEAUVOIR, 2016, p. 11).

Como já afirmado anteriormente, e então reiterado no trecho acima, o gênero é uma construção social, cultural e discursiva. Porém esta afirmação tão cara para o pensamento feminista expõe um novo problema para o pensamento *queer*. Se o gênero é construído pela cultura, o resultado será então sempre o mesmo? “Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino” (BUTLER, 2015a, p. 29). Pouco adianta colocar o gênero como uma construção cultural se isso apenas servirá para reforçar a lógica binária heterossexista.

O que se discute então é em que medida estas construções são impostas e fixadas pela cultura, e ainda, se existe a possibilidade, e conseqüentemente, a validade em desconstruções

de gênero. Se o determinismo da biologia ainda não irá enquadrar todas as identidades em homens e/ou mulheres.

É o gênero tão variável e volitivo quanto parece sugerir a explicação de Beauvoir? Pode, nesse caso, a noção de “construção” reduzir-se a uma forma de escolha? Beauvoir diz claramente que alguém “se torna” mulher, mas sempre sob uma compulsão cultural a fazê-lo. E tal compulsão claramente não vem do “sexo”. Não há nada em sua explicação que garanta que o “ser” que se torna mulher seja necessariamente fêmea. Se, como afirma ela, “o corpo é uma situação”, não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais; conseqüentemente, o sexo não poderia qualificar-se como uma facticidade anatômica pré-discursiva. Sem dúvida, será sempre apresentado, por definição, como tendo sido gênero desde o começo. (BUTLER, 2015a, p. 29).

O que Beauvoir deixa claro é que tornar-se mulher é algo cultural, e, portanto, não é definido por categorias biológicas. Butler (2015a) faz uso da afirmação de Beauvoir e abre espaço para uma reflexão ainda mais ampla, na qual não é somente o indivíduo do sexo feminino que pode identificar-se como mulher. A identidade como um processo de vir a ser<sup>15</sup>, como é assinalado por Butler (2015a), faz parte desse jogo de limites entre o biológico, o cultural, a norma e o tempo (afinal toda a norma prescreve, como coloca Foucault [2012a]). Um jogo de adultos, que ora acata e ora subverte as regras, como inúmeras vezes mencionado por Cheryl e explicado por sua terapeuta, a dra. Ruth Anne Tibbets, como por exemplo em, “Três dias ao ano, eu exerço um papel submisso. É um jogo que gostamos de brincar, um jogo entre adultos extremamente satisfatório.” (JULY, 2015a, p. 70) e também em,

‘O tal negócio que você e o dr. Broyard, aquilo... como é que você chamou?’ ‘Representação? Um jogo de adultos?’ ‘Certo. Você diria que é incomum?’ ‘Defina *incomum*.’ ‘Bem, é mais comum do que você pensa.’ (JULY, 2015a, p. 80).

Ao afirmar que a identidade não possui uma ontologia, ou ainda, uma inteligibilidade fixa, e sim que a ideia de uma identidade estável é a mesma derivada dos pressupostos heteronormativos que constroem as identidades masculina e feminina, pode-se entender a identidade estável como um conceito em crise, e, ao menos do ponto de vista *queer*, superado. É essencial para uma perspectiva *queer* o entendimento da identidade e do gênero como

---

<sup>15</sup> No texto original de *Gender trouble*, Butler utiliza o termo *becoming* que pode ser traduzido como vir a ser, ou ainda como tornar-se, para corroborar ainda mais com as ideias de Simone de Beauvoir.

processos e não como conceitos endurecidos, impostos pela cultura. Assim como já se concebe a cultura como uma entidade em constante transformação, é preciso também entender a intrínseca relação entre cultura, espaço, tempo e a produção de identidades (HALL, 2006).

No momento em que se passa a tratar a identidade como um processo, certas existências ganham visibilidade e se tornam possíveis. Ao passo que a própria ideia de processo pressupõe algo que ainda não está pronto, a construção de uma identidade de mulher, a qual Cheryl busca avidamente, se inserida em uma lógica que foge à heteronormatividade, ou seja, uma não-lógica *queer*, passa a ser uma falácia. A partir desta leitura de identidade como um processo de vir a ser é possível ler também o gênero, e, conseqüentemente, a performatividade de gênero de Cheryl sob um viés *queer*. Estão imbricadas na ideia de performatividade, a identidade, o sexo e o próprio gênero, uma vez que esta é o resultado de todas as produções de gênero e cultura, e suas própria derivações, manifestadas nas constantes reiterações de identidade (BUTLER, 2015a).

A performatividade de gênero se desdobra também na performatividade dos corpos, posto que a encenação do gênero é cultural e discursiva. Está nos atos, no gestual, na vestimenta, na voz, no léxico e em tantos outros detalhes da identidade (BUTLER, 2015a). O estranho *Globus hystericus* de Cheryl, a massa dura que fecha sua garganta e que lembra um pomo de Adão, não é apenas desconfortável do ponto de vista físico, mas também de uma perspectiva cultural. Cheryl comenta sobre a dificuldade que tem para comer e também para engolir, e busca a ajuda de um médico pois sente que precisa curar este problema. De acordo com o médico, o desconforto de Cheryl pode ter uma razão psicossomática e isso apenas torna a questão muito mais interessante, ao mencionar durante a consulta que já pensou em fazer cirurgia, a resposta do médico denota a crise de Cheryl com seu gênero: “você sabe que não se trata de um caroço de verdade” (JULY, 2015a, p. 9).

Este “caroço beligerante” (JULY, 2015a, p. 14) faz de Cheryl um corpo estranho, fora da norma, que busca sentir-se uma mulher mas encontra este obstáculo na garganta, este símbolo masculino difícil de engolir. A imposição da norma é clara: ou uma coisa ou outra; ou homem ou mulher. Assim como mais tarde na narrativa, Phillip irá acuar Cheryl na norma mais uma vez, e novamente será por conta do corpo, desta vez por conta da camisa masculina de Cheryl, cuja reação é sentir que falhou ao tentar ser mulher, ou seja, ao tentar encenar, performatizar uma ideia de mulher. Phillip declara, “você é a minha versão feminina” (JULY,

2015a, p. 51) e Cheryl se vê mais uma vez presa a uma heteronormatividade tão imiscuída na cultura que ela apenas sente que algo a incomoda, mas não é capaz de nomear.

Cheryl recorre a máscaras para lidar com a dor que sente na garganta, com a impossibilidade de ser uma mulher. O corpo de Cheryl, o qual ela própria acredita ser um corpo feminino - e busca também sentir-se uma mulher - é atravessado pelo masculino, pelo “meu pomo de Adão” (JULY, 2015a, p. 72). Este atravessamento coloca Cheryl em uma posição dolorosa e desconfortável, tanto física quanto psiquicamente, porém é preciso manter este corpo, afinal ele é também o corpo de Cheryl Glickman e é um corpo real.

Para Foucault, o corpo não é “sexuado” em nenhum sentido significativo antes de sua determinação num discurso pelo qual ele é investido de uma “ideia” de sexo natural ou essencial. O corpo só ganha significado no discurso no contexto das relações de poder. A sexualidade é uma organização historicamente específica do poder, do discurso, dos corpos e da afetividade. Como tal, Foucault compreende que a sexualidade produz o “sexo” como um conceito artificial que efetivamente amplia e mascara as relações de poder responsáveis por sua gênese. (BUTLER, 2015a, p. 162).

Todos os corpos, heteronormativos ou não, são sociais. A materialidade dos corpos não é apenas física; é moral, social e cultural também (SANTOS, 2014). Ao estranhar seu próprio corpo e precisar que ele seja ocupado por outras personagens, Cheryl evidencia a problemática do corpo *queer*. O corpo não é um instrumento passivo da cultura, nem tão pouco precede o gênero (BUTLER, 2015a). O corpo de Cheryl está *queer*. Cheryl também está *queer*. Tamanho estranhamento não pode se acomodar dentro da opressão exercida pela norma.

Mastigava o pão até virar um purê, umedecendo com goles de água até que pudesse sugar a tal massa como um cavalo faria. Somente líquidos conseguiam atravessar o meu *globus*, e só quando era uma situação de engolir. O garanhão peto que comia papa de pão. Para a água pura, eu era Heidi, mergulhava uma concha de metal no poço. Na parte final do livro, quando ela já vivia nos Alpes. Para o suco de laranja, eu era o Sargento Tainha da revistinha *Recruta Zero*, quando o Sargento Tainha e o Recruta Zero foram à Florida e beberam o-quanto-puderam-beber de suco de laranja. Glub, glub, glub. Funcionava porque não era eu, era o personagem que engolia, improvisadamente - apenas um momento breve numa longa história. (JULY, 2015a, p. 58).

As questões da materialidade e da visibilidade dos corpos são importantes para esta análise pois suscitam outra questão igualmente importante: a do corpo que transcende o

gênero. Fica evidente que a incessante busca de Cheryl por uma performatividade que satisfaça os ideais de mulher deixa de ser o foco do romance a partir do momento no qual Cheryl se ocupa das lutas com Clee. A sensação eletrizante e a felicidade sentidas por Cheryl ao lutar com Clee superaram a necessidade que Cheryl tinha de sentir-se uma mulher.

“Quando recomecei, a minha pele estava tenra, manchas roxas começaram a se formar, e cada músculo do corpo tremia. Foi bom, mais profundo e focado. Sentí meu rosto se contorcer com uma raiva que eu não reconhecia; parecia fora da escala para a minha espécie. Era o oposto de ser assaltada. Fui assaltada todos os dias da minha vida e esse foi o primeiro dia em que não fui assaltada. (JULY, 2015a, p. 87).

Porém, ao mesmo tempo que as lutas com Clee libertam Cheryl de sua busca pela mulher que deve ser, elas também restringem Cheryl mais uma vez a uma performatividade heteronormativa. Ao agir com violência e, especialmente, com violência sexual em relação à Clee, Cheryl só consegue se colocar em um papel masculino. Isso ocorre principalmente pelo fato dos papéis femininos e masculinos estarem ligados a séculos de uma história cultural dos corpos e dos gêneros. Não é possível falar de masculinidade sem que a discussão não traga consigo uma longa história de dominância ligada a valores historicamente associados ao sexo masculino, aos corpos sexuados masculino e ao gênero masculino.

The very attribution of femininity to female bodies as if it were a natural or necessary property takes place within a normative framework in which the assignment of femininity to femaleness is one mechanism for the production of gender itself. Terms such as “masculine” and “feminine” are notoriously changeable; there are social histories for each term; their meanings change radically depending upon geopolitical boundaries and cultural constraints on who is imagining whom, and for what purpose<sup>16</sup>. (BUTLER, 2004, p. 10).

Ao redirecionar seu desejo por Phillip para Clee, Cheryl passar a ser Phillip e a ter relações sexuais com Clee em sua imaginação. Estas relações imaginárias de Cheryl ocorrem dentro de um jogo inserido dentro do seu já mencionado “jogo de adultos”. Essa nova relação estabelecida também é confinada em normas, regras e imposições definidas por Cheryl,

---

<sup>16</sup> Tradução nossa: “A própria atribuição da feminilidade a corpos femininos como se fosse uma propriedade necessária ou natural ocorre dentro do quadro normativo no qual a designação da feminilidade para o feminino é um mecanismo da própria produção de gênero. Termos como ‘masculino’ e ‘feminino’ são notoriamente cambiáveis; existem histórias sociais para cada um dos termos; seus significados mudam radicalmente dependendo de fronteiras geopolíticas a imposições culturais a quem imagina quem e com que propósito”.

porém, tais definições são sempre compulsórias já que não é Cheryl que estabelece e mantém as regras do jogo, e sim a heteronormatividade.

Entrei no meu quarto, tranquei a porta, tirei seu sutiã roxo com suas alças brilhantes e enfiei minha cabeça careca entre seus melões. Minha mão grande e peluda desceu até o fecho do seu jeans, e meus dedos, de unhas grossas e graúdas, deslizaram para dentro de sua xoxota. Ela estava molhada e gemendo. “Phillip” ela ronronava. “Enfie”. Então eu, em silêncio, tenazmente, fiz amor com sua boca. Aquele era o tipo de mulher jovem que ele merecia - um estouro, não uma garotinha com cara de rato. (JULY, 2015a, p. 116).

A linguagem de Cheryl muda ao tornar-se Phillip. Não apenas as suas escolhas lexicais mas também o gestual se torna muito mais agressivo, ou seja, de acordo com a norma, mais masculino. Será que ao ser Phillip, Cheryl não performatiza uma ideia de homem que tem como referência? Se a performatividade constrói o gênero por meio de uma série de atos compulsórios (SALIH, 2012), será capaz também de desconstruí-lo? É evidente que sim. Se a categoria gênero for analisada como a faz Butler (2015a) ela é então erigida na cultura pelos atos performativos de seus sujeitos.

Cheryl não consegue escapar de performatizar uma ideia de homem complacente com a norma justamente por conta desta faceta compulsória da ideia de performatividade de gênero. Cheryl não é uma atriz que estuda um papel e então o encena consciente de sua performance. Assim como os corpos *queers* reais dos quais Santos (2014) e Foucault (2012a) falam, também não encenam seu gênero e sua sexualidade de maneira teatral ou proposital. É aqui que é preciso marcar a diferença entre a ideia de performance (encenação) e a ideia de performatividade, que melhor se elucida como uma série de atos compulsórios inseridos na cultura. Butler (2015a) faz uma minuciosa distinção entre performatividade e performance ao separar os dois conceitos usando a alegoria do *drag*<sup>17</sup>.

A noção de uma identidade original ou primária do gênero é frequentemente parodiada nas práticas culturais do travestismo e na estilização sexual das

---

<sup>17</sup> O termo *drag* tem suas primeiras origens registradas no teatro elisabetano, quando era o código utilizado pelos atores do sexo masculino que faziam papéis femininos, uma vez que era vetado às mulheres papéis no teatro. *Drag*, neste contexto, significava *dressed as girl* (tradução nossa, vestido como uma garota) e desde sempre esteve presente no termo o cunho da performance e especialmente do fingimento e da máscara. Hoje, *drag* é um termo muito mais amplo e referente a toda uma subcultura dentro da população LGBTTIQ, que trata da performance muito mais do que da performatividade de gênero. A cultura *drag* é muitas vezes uma questão de sobrevivência para corpos abjetos e válida existências impossíveis. Para ler mais sobre o assunto, consulte Baker (1995).



identidades *butch/femme*. Na teoria feminista, essas identidades parodísticas têm sido entendidas seja como degradantes das mulheres, no caso das *drags* e do travestismo, seja como uma apropriação acrítica da estereotipia dos papéis sexuais da prática heterossexual, especialmente no caso das identidades lésbicas *butch/femme*. Mas a relação entre a “imitação” e o “original” é mais complicada, penso eu, do que essa crítica costuma admitir. Além disso, ela nos dá uma indicação sobre a maneira como a relação entre a identificação primária - isto é, os significados originais atribuídos aos gêneros - e as experiências posteriores do gênero pode ser reformulada. A *performance* da *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e *performance* de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da *performance*, então a *performance* sugere uma dissonância não só entre sexo e *performance*, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e *performance*. (BUTLER, 2015a, p. 237).

O texto de Miranda July se utiliza muito bem destas noções, acredita-se que de forma proposital, quando extrapola as possibilidades da *performance* de Clee, que encena com Cheryl as lutas das antigas fitas de vídeos de auto-defesa da Open Palm, empresa na qual Cheryl trabalha. Assim como Butler, July traça uma linha tênue entre a performatividade e a *performance*. Em busca de tornar a emoção das lutas que trava com Clee mais segura, Cheryl recorre às fitas de vídeo para imitar, ou melhor, parodiar uma situação de luta, da luta de uma mulher contra seus agressores que sempre são homens. Imbricado neste discurso vem também o aspecto histórico, das lutas das mulheres contra a opressão do patriarcado.

É curioso que o título do romance seja *O primeiro homem mau* pois ao falar desse primeiro homem, July pode estar se referindo a uma relação histórica de abusos e dominâncias injustas que sempre existiu entre os homens e as mulheres. Não faz diferença para Cheryl, Clee, Kate, Suzanne ou Ruth-Anne quem é o homem que as agride ou as ataca, afinal a agressão primordial sofrida por toda a mulher é sempre fruto desta origem de opressão. Assim como também não faz diferença para Phillip, Carl, Rick ou Jim (alguns dos personagens do sexo masculino presentes no romance) quem é a mulher atacada, pois a inevitabilidade da agressão está sempre presente. Ainda assim, é possível, por meio desta paródia entre Cheryl e Clee, subverter a relação de opressão,

Clee se alternava nos papéis dos três homens, sem aviso prévio; tive que parar várias vezes para me orientar. “O que você está fazendo?”, ela sibilou. “Estou aqui.” “Qual deles é você?” [...] “Sou o primeiro cara”, ela disse. “O de jeans?” “O primeiro homem mau.” Foi o jeito como estava de pé quando disse - seus pés plantados firmes, suas grandes mãos à espera no ar. Exatamente como um cara mau, o tipo que chega a uma cidadezinha

sonolenta e apronta todo o tipo de problema antes de partir a galope. Ela não era o primeiro homem mau de todos, mas o primeiro que eu conhecia que tinha cabelo loiro e usava calça de veludo rosa. Ela mastigava seu chiclete com impaciência. (JULY, 2015a, p. 98).

Enquanto Clee e Cheryl encenam uma das lutas das fitas de vídeo, uma das mais complicadas de encenar como aponta a própria Cheryl, entre uma mulher e três homens, Clee, no papel dos três homens deixa Cheryl um pouco confusa quanto a qual papel está encenando a cada momento, então, no intuito de esclarecer as coisas, em alguns momentos da encenação as duas são forçadas a abandonar suas personagens para melhor esclarecer o que acontece. Isto e mais a roupa que Clee usa, tornam a cena um tanto cômica para Cheryl, ou seja, o teor ameaçador da encenação é subvertido pela atuação de Clee.

Outra subversão semelhante ocorre no momento em que Cheryl é convidada por Carl e Suzanne, os donos da Open Palm, a ocupar um cargo no conselho diretor. O cargo oferecido a Cheryl não é qualquer cargo, mas o de Phillip, que está deixando a empresa. Cheryl não sabe exatamente como se sentir, mas o que fica evidente é que as reações mais comuns não estão presentes neste momento. Cheryl poderia sentir-se honrada por ter sido considerada para o cargo, poderia sentir-se grata por ter tido seu trabalho de tantos anos reconhecido, reações mais comuns diante da situação, porém, Cheryl encontra-se tão investida em sua performatividade de homem, e especialmente de Phillip, que não consegue evitar uma reação tida como masculina, a vontade de acender um charuto,

Sorri no meu guardanapo. Claro que o objetivo de estar no conselho era ficar próxima a ele, mas ocupar seu lugar era interessante, também. *Quase melhor*. Pela primeira vez compreendi os charutos e a urgência de acender um e se recostar. (JULY, 2015a, p. 136, grifo nosso).

Cheryl está tão imersa no jogo de papéis que faz com Phillip e em sua relação inominável com Clee, que ao cogitar ocupar o lugar de Phillip, não apenas no conselho diretor da Open Palm, ao qual se refere Carl, ela fica abalada. A ideia de *ser* Phillip, de *ocupá-lo*, é tão tentadora para Cheryl neste momento que suas fantasias mais uma vez tomam conta e ela é incapaz de controlá-las,

Tanto Clee quanto eu havíamos pedido o filé mandarim; o meu foi colocado na minha frente com uma fala qualquer, mas o de Clee foi depositado diante dela em câmera lenta. Olhei para o longo e vermelho esôfago do garçom, enquanto ele engolia a seco. Passara-se algum tempo desde a última vez que

eu vira esse tipo de coisa acontecer na realidade, e de repente não parecia uma ideia tão fantástica ela segurar o membro duro desse homem por um ou dois minutos. Principalmente porque Phillip estava ali, inchando sob a mesa. Fuzilei o garçom com o olhar para informá-lo de que ela já estava comprometida; ele se afastou rapidamente. (JULY, 2015a, p. 136).

Cheryl já não tem nenhum controle sobre o Phillip de sua imaginação, aquele Phillip que Cheryl performatiza. Seus pensamentos são os pensamentos de Phillip, assim como suas atitudes e até sua voz, como em “‘Aquele garçom foi muito inadequado’, falei, depois que ele saiu. Isso acidentalmente saiu numa voz grave, brusca, a voz de Phillip” (JULY, 2015a, p. 136). O Phillip que Cheryl performatiza já tomou conta de suas ações, já transborda a própria existência de Cheryl. O jogo entre Cheryl e Clee muda, ao menos para Cheryl, o que antes tratava de lutas nas quais ela se sentia evidentemente agredida, uma vítima, e ao mesmo tempo excitada, torna-se agora um jogo no qual Cheryl domina Clee com uma masculinidade constantemente presente.

É neste momento que é possível perceber que Clee e Cheryl têm entendimentos distintos do jogo de adultos do qual participam. Enquanto Cheryl é Phillip, e é através dele que domina e submete Clee sexualmente, Clee tenta seduzir Cheryl sendo apenas ela mesma, ou seja, um jogo de conquista amorosa entre duas mulheres, uma relação homossexual. Isso fica claro no momento em que Clee pisca para Cheryl e imediatamente passa a provocar o garçom que flerta com ela. Clee quer fazer ciúmes para Cheryl, mas não sabe que ao provocá-la está provocando também Phillip, ao menos o Phillip que habita a imaginação de Cheryl.

Demorei um momento para me reorganizar - para trocar de lugar com ela e me tornar Phillip. Ele a empurrou contra a parede. Sim. Fazia tempo desde que o fizéramos com satisfação; era exatamente dessa libertação que eu precisava. Ela o mereceu, por seu comportamento vadio. Ela estapeou meus peitos, algo que nunca fizera antes e que não fazia parte de nenhuma simulação que eu já vira. Me custou muita concentração experimentar como seria golpear os dela. Talvez por causa disso eu estivesse com uma expressão facial agressiva ou masculina, não sei. Não sei o que ela viu. (JULY, 2015a, p. 137).

Para lutar com Clee no lugar de Phillip, Cheryl percebe que não pode ser submissa, precisa dominar a situação como um verdadeiro homem faria, ou melhor, como o verdadeiro Phillip faria. A heteronormatividade compulsória exerce uma enorme influência sobre a performatividade de gênero. O quanto da ideia de hierarquias de gênero, e nesse caso, do homem e da mulher como *commodities* no qual o homem sempre vale muito mais (BUTLER,

2008), pode ser vista nessa etapa do romance? Cheryl só consegue subjugar Clee em uma luta no momento em que performatiza um homem. Até então, Cheryl *sendo* apenas Cheryl, ou seja, uma mulher, foi oprimida e imobilizada por Clee em todas outras as lutas entre as duas.

Para Clee a situação é igualmente insatisfatória. É possível lembrar que no início do romance Cheryl sentia-se agredida, abusada e via Clee como uma péssima e grosseira hóspede. Clee cheirava mal, trazia desordem para a casa de Cheryl, atrapalhava o seu dia a dia. Todas aquelas descrições de Clee podem facilmente ser atribuídas a descrições das relações entre maridos abusivos e esposas insatisfeitas, como nos relatos presentes em *The feminine mystique*, de Betty Friedan (2013, p. 8),

I've tried everything women are supposed to do - hobbies, gardening, pickling, canning, being very social with my neighbors, joining committees, running PTA teas. I can do it all, and I like it, but it doesn't leave you anything to think about - any feeling of who you are. I never had any career ambitions. All I wanted was to get married and have four children. I love the kids and Bob and my home. There's no problem you can even put a name to. But I'm desperate. I begin to feel I have no personality. I'm a server of food and a putter-on of pants and a bedmaker, somebody who can be called on when you want something. But who am I?<sup>18</sup>

Portanto, o que pode ser determinado, e que já fora mencionado anteriormente, é que o romance de July serve-se a todo o momento da ordem da heteronormatividade compulsória, ou ainda, de uma lógica binária, visto que ambas servem o mesmo propósito. Clee se satisfazia das lutas com Cheryl pois exercia um papel masculino, assim como no trecho citado anteriormente (na página 54), Cheryl se satisfaz da luta com Clee pois exerce o papel de Phillip. Por conta da opressão sócio-histórica exercida pelo patriarcado (RICH, 2010), apenas a performatividade do gênero masculino é satisfatória, enquanto que a do feminino sempre carrega a marca da submissão, uma vez que as relações de gênero sempre são também relações de poder.

---

<sup>18</sup> Tradução nossa: “Tentei tudo o que as mulheres devem fazer - *hobbies*, jardinagem, conservas, enlatados, ser muito social com meus vizinhos, entrar para comitês, organizar chás para pais e professores. Eu posso fazer tudo isso e eu gosto, mas não sobra nada para você pensar a respeito - nenhum sentimento sobre quem você é. Eu nunca tive ambições profissionais. Tudo o que eu queria era me casar e ter quatro filhos. Eu amo as crianças, e Bob e a minha casa. Não existe nenhum problema que possa ser ao menos nomeado. Mas eu estou desesperada. E começo a sentir que não tenho nenhuma personalidade. Eu sou uma servidora de comida, e uma vestidora de calças e uma arrumadora de camas, alguém que pode ser chamada quando você quer alguma coisa. Mas quem sou eu?”

O poder parecia ser mais do que uma permuta entre sujeitos em uma relação de inversão constante entre um sujeito e um Outro; na verdade, o poder parecia operar na própria produção dessa estrutura binária em que se pensa o conceito de gênero. Perguntei-me então: que configuração de poder constrói o sujeito e o Outro, essa relação entre “homens” e “mulheres”, e a estabilidade interna desses termos? Que restrição estaria operando aqui? Seriam esses termos não problemáticos apenas na medida em que se conformam a uma matriz heterossexual de conceituação do gênero e do desejo? O que acontece ao sujeito e à estabilidade das categorias de gênero quando o regime epistemológico da presunção da heterossexualidade é desmascarado, explicitando-se como produtor e reificador dessas categorias ostensivamente ontológicas? (BUTLER, 2015a, p. 8).

O poder é o pilar que sustenta o jogo de adultos entre Cheryl e Clee e isto fica evidente a partir do momento que essa relação é invertida. Os papéis de homem e mulher tornam-se ainda mais concretos no momento em que Cheryl, que é um corpo do sexo feminino e, portanto, neste romance, uma mulher, precisa assumir uma postura masculina; precisa ver-se como um homem, e, neste caso, especificamente como Phillip, para exercer algum poder sobre Clee. A relação de abusos, secular entre homens e mulheres, é novamente esboçada e evidenciada,

Ela respirou fundo algumas vezes. “Você está pensando merda.” “Não, não estou.” Tratei de falar. “Sim, está sim. Você estava cagando em mim. Cagando na minha cara ou algo assim.” Embora eu realmente não estivesse, acho que em termos gerais eu estava, de fato. Achei que estivera cagando nela sem cessar no último mês. Ela estava esperando que eu dissesse algo - que me explicasse, que me defendesse. [...] “Cagando, mijando, ejaculando, que seja. Estava por todo o meu...”, ela gesticulou sobre seu rosto, cabelo, peito. [...] “Pensei que *você*, pelo menos *você* saberia” - sua voz encolheu até um sussurro - “saber ser gentil.” [...] “Você sabe quantas vezes isso já aconteceu comigo?” Ela apontou para o próprio rosto como se estivesse de fato coberto por algo. [...] “Sempre”, ela disse. “Isso sempre acontece”. (JULY, 2015a, p. 138).

Neste trecho é possível perceber como a relação entre Cheryl e Clee se torna delicada a partir do momento em que Cheryl tenta subverter essa relação. Clee, que pensa estar em uma relação com uma outra mulher (Cheryl), não espera a reação que Cheryl tem durante a luta. A “expressão facial agressiva e masculina” (JULY, 2015a, p. 137) de Cheryl faz Clee sentir a mesma opressão que sente diariamente de homens que a desejam, e que sentiu com o garçom no restaurante. Clee espera de Cheryl uma cumplicidade entre mulheres, um outro jogo que não é o da heterossexualidade compulsória. Aparentemente é apenas Clee que joga

um jogo lésbico, entre duas mulheres. Cheryl ainda joga o jogo da norma, o da heteronormatividade.

Por isso a reação de Clee é compreensiva. É a reação que milhões de mulheres todos os dias e ao longo da história já tiveram. Neste momento, Clee - que também está confusa quanto ao tipo de relacionamento que tem com Cheryl pois ela também não sabe nomeá-lo - se sente uma mulher-objeto, o mero artifício de um gozo que não é seu, mas que também não é de Cheryl; é um gozo masculino, de todos os homens, uma vez que a nenhuma mulher é dada a chance de exercer tal poder, como é colocado por Adrienne Rich:

A existência lésbica inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres. Mas é muito mais do que isso, de fato, embora possamos começar a percebê-la como uma forma de exprimir uma recusa ao patriarcado, um ato de resistência. [...] Ao nosso próprio risco, romantizamos o que significa amar e agir contra a corrente sob a ameaça de pesadas penalidades. (RICH, 2010, p. 36).

O relacionamento de Cheryl e Clee passa a ser discutido também sob a possibilidade de um relacionamento lésbico, e tal discussão parte de Clee. Noções de cumplicidade, cooperação e carinho entre as duas só passam a existir no romance a partir do momento que existe essa sugestão de um relacionamento lésbico, ou seja, fica clara a impossibilidade de afeto num relacionamento heteronormativo, no qual, sempre haverá uma hierarquia dos gêneros, como já colocou Judith Butler (2015a). As ações de Cheryl, que apenas cumpria a norma, ofenderam Clee, e Cheryl precisaria então reconquistar o afeto de Clee.

Em uma bela alegoria, a de um animal morrendo em uma madrugada quente, Cheryl e Clee veem seu jogo de adultos sendo sepultado. Seria uma alegoria da morte de Phillip, ou melhor, do Phillip que vivia na imaginação de Cheryl? Ou quem sabe uma alegoria da morte do jogo de adultos que Clee e Cheryl jogavam até então? Ou ainda, de todos os abusos exercidos por homens contra mulheres, da heterossexualidade compulsória? Ou finalmente, deste *primeiro homem mau*?

No último dia do mês, uma onda de calor baixou bem no meio da noite, acordando todas as coisas vivas e colocando-as umas contra as outras. Olhei para fora pela janela da cozinha, para a noite sem lua, escutando. Um bicho estava sendo mal-tratado no pátio dos fundos [...] Clee saiu pé ante pé da sala de estar e parou a um ou dois metros de mim. Ouvimos os guinchados

se alterarem enquanto o animal se aproximava da morte [...]. (JULY, 2015a, p. 142).

O que é certo é que a partir da noite em que este animal morre, Cheryl perde o interesse em ser Phillip. Clee também perde o interesse pelas lutas e encenações. Diante desta nova possibilidade, a de uma relação repleta de afetos e carinho, as duas embarcam neste novo jogo cujas regras não pré-existem a própria relação - como no caso do relacionamento anterior que cumpria as regras da heteronormatividade - desta vez as normas ainda não foram escritas, e, portanto, um novo jogo poderá ser proposto.

Clee quebrara o contrato. Não previa isso, claro que não, por que preveria? Que me importava? Que contrato? Não tínhamos um contrato. [...] Tudo bem. Não era problema meu. Ela podia manter tantas relações não imaginárias quanto quisesse. Claro, ela precisaria ir embora imediatamente; nosso contrato estava desfeito. Que contrato? Onde foi que fizeram? Na minha cama? Eu mesma jogaria os sacos de lixo com suas coisas na rua. Vesti roupas confortáveis para poder fazê-lo mais agilmente. (JULY, 2015a, p. 144).

Este contrato do qual Cheryl fala é o contrato implícito entre um homem e uma mulher na cultura ocidental, o contrato da heteronormatividade compulsória, o qual Cheryl e Clee estavam encenando há algum tempo. Ao ver este contrato quebrado a reação de Cheryl de querer expulsar Clee de sua casa é compreensível, afinal Clee havia abalado a matriz heterossexual que mantinha o relacionamento das duas.

Cheryl, que fora uma mulher vitimada e atacada por diversos agressores de vídeos de auto-defesa encenados por Clee; que fora Phillip fazendo sexo com a boca de Clee, que fora o encanador, o funcionário do correio, o sujeito magrelo do supermercado, o pai de família indiano, George Washington, adolescentes virginiais, todos os seus professores de faculdade, mendigos com hepatite, e, finalmente, “hordas de homens imaginários” (JULY, 2015a, p. 127), agora tinha dificuldades para assimilar essa nova proposta, não normativa. Que gênero Cheryl deveria encenar desta vez?

Para Scott (2012, p. 332), “gênero é a lente de percepção através do qual, nós ensinamos os significados de macho/fêmea, masculino/feminino.” Da mesma forma, Weeks (2000) coloca a institucionalização da heterossexualidade e da homossexualidade como construções históricas que aliam a sexualidade, o sexo biológico e o gênero. Portanto, é possível entender o lugar de fala de Cheryl ao considerar que Clee “quebrou” um contrato

com ela. Um contrato que era imaginário e real ao mesmo tempo. Contrato este sancionado pela cultura, pela norma e pela história.

O que mais abala o pensamento de Cheryl neste momento não é a quebra deste contrato tácito entre as duas, mas sim a necessidade de falar por si própria, de tomar partido. Para ir adiante em seu relacionamento com Clee, Cheryl precisa fazer uma escolha e para isso alguns caminhos se apresentam. Em um destes cenários, Cheryl expulsa Clee de sua casa por ter quebrado o contrato. Talvez até tente voltar às suas fantasias de Clee tendo relações sexuais com homens imaginários, mas é pouco provável uma vez que Clee não estaria mais presente em sua vida e Cheryl sempre serviu-se dos estímulos a sua volta para alimentar as fantasias.

Em um outro cenário, o qual de fato ocorre no romance, Cheryl precisa reinventar-se e com isso criar também um novo relacionamento com Clee. Aquele relacionamento lésbico, que era a realidade que Clee vivia, poderá tomar forma, uma nova forma, consensual e mútua. Mas para que isso ocorra, a performatividade de gênero de Cheryl, assim como a de Clee, sofrerá uma mudança brusca. Cheryl dará conta de um novo “eu”.

Esta nova Cheryl que se apresenta ainda não tem uma história própria. Primeiramente por não estar ligada a Cheryl passada, afinal, é uma nova situação que irrompe sem aviso, não é uma mudança consciente e planejada. Como dar conta deste novo eu? Para Butler (2015b), o eu está sempre preso a uma moral e conseqüentemente à genealogia dessa moral. Portanto, ainda que nessa nova performatividade de gênero Cheryl não encontre elementos de sua história heterossexual, Cheryl já está ligada a toda uma moral e história das categorias de gênero não-binárias. Ao relatar a si mesma, Cheryl relata também toda a contracultura lésbica, as lutas dos movimentos e o sentimento de minoria que passa a tomar conta de sua existência.

Ao impedir a entrada de Suzanne em sua casa, e, dessa forma, proteger Clee da fúria de sua mãe, Cheryl torna sua existência lésbica real e possível. Esta é a cumplicidade que Clee esperava dela. De repente a relação entre Cheryl e Clee é abastecida de um novo afeto que deixa ambas um tanto surpresas e que não seria possível na relação anterior. Mesmo assim, por conta dessa nova bagagem cultural, histórica e moral, Cheryl logo é capaz de encontrar o seu novo papel, ainda que compulsório, passível de encenação: “Falar com ela desse jeito parecia um papel a ser interpretado - não de todo diferente da ‘Mulher pedindo informações’. ‘Mulher cuidando de moça grávida.’” (JULY, 2015a, p. 147).



A experiência lésbica, como relata Rich (2010), não é exclusivamente uma experiência sexual, e com isso, homossexual. É também, e principalmente, uma experiência de cooperação, afeto e cumplicidade. Marcada na experiência lésbica também está a amizade entre mulheres e não só apenas o amor sexual. O simples fato de se tratar de uma experiência fora da norma já faz da situação uma experiência também *queer*.

No entanto, a partir do momento que Cheryl e Clee passam a viver essa nova relação, elas passam também a ocupar o espaço das minorias. Todas as performatividades de gênero que estão fora da norma ocupam também este espaço do estranho, do desviado e do abjeto (MISKOLCI, 2012). Uma vez que a cultura é normativa, então esta não está pronta para incluir e entender a performatividade de gênero de Cheryl e esta passa a ser invalidada pela cultura. A *lesbianidade* de Cheryl é invisível aos olhos da norma pois não está inscrita no corpo, que é o meio da visibilidade na norma.

É por meio de uma série de exemplos que pode-se detectar esse novo *locus* abjeto que Cheryl agora ocupa. As duas vão ao médico para que Clee faça um exame pré-natal e o médico prontamente se refere a Cheryl como “a vovó” (JULY, 2015a, p. 148), afinal este é o único lugar possível e real para uma mulher da idade de Cheryl habitar na cultura heteronormativa; Cheryl se refere ao corpo grávido de Clee como um corpo que perdeu seu apelo sexual, sua feminilidade, “Quanto mais grávida parecia, menos mulher ela era.” (JULY, 2015a, p. 148), pois se o corpo de Clee não serve mais para excitar um homem, então ele já não é mais feminino.

Uma série de novas situações inesperadas se apresentam diante de Cheryl e Clee e ambas encontram dificuldade para navegar essas águas desconhecidas da não-normatividade. Ainda podemos encontrar mais exemplos, como quando Cheryl lê para Clee os estágios da gestação em um *blog* sobre maternidade: “Dica das leitoras: não é necessário gastar muito com roupas de maternidade: pegue emprestadas as camisas sociais do seu marido!” (JULY, 2015a, p. 149). A heteronormatividade é patente: se uma mulher está grávida ela consequentemente tem um marido. E no caso de Cheryl e Clee, o que elas devem fazer? Cheryl, prontamente se oferece para cumprir tal papel: “Tenho uma camisa que você pode usar.” (JULY, 2015a, p. 149). Cheryl é o marido de Clee. De certa forma, a norma prevalece.

Para reforçar a ideia de que a nova existência de Cheryl ainda carece de validação, a dra. Ruth-Anne Tibbets sugere que Cheryl passe por um processo de *renascimento*: “Você já

considerou a possibilidade de nascer uma segunda vez?', ela perguntou. 'Tipo renascer?' 'Renascimento. Dr. Broyard e eu pensamos que poderia ser uma boa ideia.'" (JULY, 2015a, p. 155). A dra. Tibbets julga que talvez submetendo Cheryl a um processo ritualístico de nascimento este possa aplacar as angústias de Cheryl, e aponta para um certificado de um curso de "Renascimento transcendental". Cheryl está tão surpresa com a ideia que responde monossilabicamente ao interrogatório da dra. Tibbets.

A dra. então passa a descrever o ritual, que em muito se assemelha a tantas tentativas médicas, culturais e religiosas de enquadrar corpos e sujeitos não normativos. O ritual de renascimento lembra muito os exorcismos das igrejas evangélicas, os projetos de "cura gay" que tramitaram no aparelho legislativo brasileiro, e tantos outros artifícios operados pelos aparelhos ideológicos do Estado<sup>19</sup> para forçar indivíduos a cumprir a norma.

'Depois de uma sessão conosco, você *vai* saber. Vai lembrar de quando era uma só célula, então uma blástula, se expandindo e se contraindo violentamente.' Ela fez uma careta, contraindo o tronco com um estremecimento tortuoso e então expandindo o corpo num suspiro. 'Toda essa agitação está dentro de você. É um fardo pesado para uma garotinha.' Eu me imaginei deitada no chão com a virilha de Ruth-Anne no topo da minha cabeça. 'Por que o dr. Broyard precisa estar presente?' 'Boa pergunta. O bebê pode ter consciência até mesmo antes da fecundação, como dois animais separados - o esperma e o óvulo. Então gostamos de começar por aí.' 'Com a fecundação?' 'É apenas um ritual que simboliza a fecundação, claro. O dr. Broyard faz o papel do espermatozoide e eu faria o papel do óvulo. A sala de espera' - ela indicou a sala de espera - 'se torna o útero e você entra por aquela porta para nascer de novo.'" (JULY, 2015a, p. 156).

Porém, a atitude da dra. Tibbets, assim como todas as criativas estratégias de subjugação exercidas, desde sempre, pelos aparelhos ideológicos do Estado não passam de uma falha em compreender a performatividade de gênero como uma estratégia de existência válida e real. Sabe-se que dentro do próprio conceito está a ideia da reiteração constante dessa performatividade, que nunca é um processo dado por terminado, uma vez que é preciso mantê-lo já que a cultura na qual o processo está inserido também é cambiável (BUTLER, 2015a). A oferta da dra. Tibbets, de submeter Cheryl a um processo de renascimento, é

---

<sup>19</sup> Aparelhos ideológicos do Estado é um conceito proposto por Louis Althusser, no qual estes "aparelhos", que melhor se traduzem como instituições, regulam a sociedade. São eles: "o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as Prisões, etc." (ALTHUSSER, 1980, p. 43). O conceito foi aproveitado, e expandido, por Michel Foucault sob o nome de aparatos de poder, e, mais tarde, por Teresa de Lauretis, acrescido de outro conceito de Foucault, o do dispositivo da sexualidade, e desta vez, denominado Tecnologias de gênero.

contrária à ideia de performatividade, ao pressupor que uma vez renascida, Cheryl passaria a ser - e este *ser* entendido como uma existência validada por um gênero definitivo - outra pessoa.

Outro fator que contribui para a manutenção da norma está na maneira como o ritual de renascimento é desenhado por Tibbets e Broyard. No qual é necessária a presença de dois indivíduos, sendo um do sexo masculino e outro do sexo feminino para que o ritual aconteça. Ou seja, a lógica binária está mantida, Cheryl só poderá renascer, a partir deste ritual, como uma mulher ou um homem. A falta de outras opções de existência corroboram a manutenção da heteronormatividade compulsória.

Como é possível perceber, pela leitura crítica feita até agora, Cheryl é uma personagem que constantemente se reinventa; a medida que outras personagens e a cultura a sua volta demandam de Cheryl novas performatividades, ela as torna possíveis. Ainda assim, Cheryl comparece à consulta, porém, o ritual não acontece como planejado, é mais um elemento subvertido na narrativa. Em vez disso, Cheryl entende que um outro ritual tomou o lugar daquele proposto. Cheryl espia uma discussão entre Tibbets e Broyard e acredita ter sido este o seu ritual de renascimento,

Acabaria que esta seria a chave: testemunhar essa troca entre a mãe primordial e o pai primordial. ‘Mas eu estava basicamente espionando!’, eu choraria. ‘Foi essencial você fazer o papel de alguém espionando, uma criança levada’, ela diria, excitada porque pela primeira vez em sua carreira clínica de vinte anos um paciente teria mudado de campo - esse era um termo psiquiátrico, ‘mudar de campo’. Significava que tudo podia ser exposto pelo que era de verdade, toda pergunta poderia ser respondida, com total franqueza entre médico e paciente [...]. Dr. Broyard agora apareceria usando uma máscara que seria um mero esboço de seu próprio rosto, e seria revelado que toda a conversa no corredor era uma farsa - aquilo *era* o renascimento. (JULY, 2015a, p. 165).

A força da alegoria do renascimento é tamanha que Cheryl precisa criar um ritual - mesmo que não seja o ritual planejado por Tibbets e Broyard - para que tenha a sensação de ter experimentado um “renascimento”. Na imaginação de Cheryl as principais regras do ritual

mantém a sua ligação com a heteronormatividade, e especialmente com a medicalização<sup>20</sup>, ou seja, a ideia na qual a ciência, e em especial a medicina, respondem por, e regulam, todas as questões da natureza. O saber dos médicos e dos cientistas é a palavra final em todas as questões orgânicas dos seres humanos, e isso inclui também as questões do gênero e da sexualidade (FOUCAULT, 2010). Na imaginação de Cheryl, um dos médicos fornece a ela uma explicação racional sobre o ritual que experimentou, como em “‘Você testemunhou a fecundação ao contrário, e sobreviveu a ela. É algo muito forte.’” (JULY, 2015a, p. 165).

Ainda dentro do cenário que a imaginação de Cheryl cria para justificar tal ritual, o dr. Broyard, num truque digno de um ilusionista (atrasando o relógio de Cheryl sem que ela note), fornece novamente uma explicação, com ares de racional, para o que Cheryl presenciou. Ao retirar sua máscara, o dr. Broyard - sem dúvida uma personagem cuja performatividade de gênero cumpre a norma, ou seja, é sempre um homem - revela que por trás da máscara ele apenas é ele mesmo.

‘Olhe o seu relógio’, dr. Broyard diria. Meu relógio estava uma hora atrasado. Dr. Broyard tiraria sua máscara, revelaria um rosto muito parecido, então Ruth-Anne fingiria que seu rosto era uma máscara, e como sua pele estava um pouco flácida, pareceria, por um momento, que ela poderia de fato descascar. Mas ela não descascaria, felizmente. Todos nós riríamos, e então riríamos sobre como era bom rir. Uma massagem nos pulmões, um de nós diria. (JULY, 2015a, p.165).

Mais uma vez está presente no romance um trecho no qual uma fantasia surge dentro de outra fantasia<sup>21</sup>. Esse efeito de paralaxe, ou seja, de um deslocamento apenas aparente de um ponto focal, funciona como uma metáfora sutil da performatividade de gênero. Um sujeito, de qualquer sexo, vestindo roupas consideradas masculinas, com traços e trejeito também considerados masculinos pode muito bem ser lido culturalmente como um homem.

---

<sup>20</sup> Michel Foucault fala sobre a medicalização como uma “dimensão política da medicina” (CASTRO, 2016). É a partir do século XVIII que os saberes médicos irão contribuir para uma economia política e um regime do bem-estar e da saúde dos corpos. A institucionalização de pessoas “loucas” - e dentro desse grupo de “loucos” estão também os homossexuais -, os cuidados com o corpo, a masturbação, a confissão e o sexo são algumas das dimensões da vida dos sujeitos que será atingida pela medicalização.

<sup>21</sup> O outro momento em que isto acontece está na página 46 do romance, quando Cheryl narra uma fantasia sexual com Phillip.

Uma diferença sutil, uma *differance*<sup>22</sup> que encontra-se nos mínimos detalhes. Ao tirar a máscara, o dr. Broyard revela um rosto muito parecido com o seu, mas que ao mesmo tempo é outro rosto.

Foi já necessário acentuar *que* a diferença *não é*, não existe, não é um ente presente (*on*), qualquer que ele seja; e seremos levados a acentuar o *que* ela *não é*, isto é, *tudo*; e que portanto ela não tem existência nem essência. Não depende de nenhuma categoria do ente, seja ele presente ou ausente. (DERRIDA, 1991, p.37).

Judith Butler parte dos escritos de Jacques Derrida (assim como de outros autores), para chegar ao conceito de performatividade de gênero. A performatividade de gênero nunca é indiscutível, como a norma o é; sempre está aberta, um conceito inacabado. Antes mesmo de ser possível discutir a *differance*, é preciso definir o que ela não é. Para buscar um entendimento mais claro do assunto, utiliza-se o conceito de paradoxo da representação, como visto por Enaudeau (1998). Para a autora a representação é parte e ao mesmo tempo o todo da linguagem. Não há nada fora da representação, ou seja, nada está além da própria concepção de mundo, nem mesmo o mundo em si. Porém, enquanto algo é, não é possível que seja alguma outra coisa distinta, posto que a sua presença, ou melhor, a sua materialidade, é positiva e negativa simultaneamente (ENAUDEAU, 1998). A representação é o ato de apresentar novamente algo que está ausente, enquanto que aquele primeiro elemento original, e, ao mesmo tempo presente, nunca será repetido, apenas representado. O segundo elemento, ou seja, o representacional, já é em si um outro.

A norma faz com que Cheryl entenda que agora deve ser mãe de Clee. O que antes tinha traços de um relacionamento lésbico-amoroso<sup>23</sup> entre as duas, é forçado a ocupar o espaço de uma relação entre mãe e filha. Após inúmeras reiteraões de que Cheryl só poderia ser mãe de Clee, ela então conclui que é uma mãe postiça para a jovem. Nos trechos “Nancy, e todos os jovens casais sorriam respeitosamente para mim, uma mulher que passara por tudo e agora estava apoiando sua bela porém solteira filha.” (JULY, 2015a, p. 168) e “Eu era boa

<sup>22</sup> A diferença está nos mínimos detalhes. Está em uma palavra; ainda mais: em uma letra. Para Derrida, tudo começa com uma letra, tal é o pormenor da diferença. Antes de mais nada, é preciso reconhecer a primeira insuficiência, a da linguagem verbal, em se tratar desta mínima diferença. É necessário usar o termo *differance*, já que nenhum outro termo, ou tradução, consegue compreender com competência as necessidades propostas pelo tema.

<sup>23</sup> É preciso fazer a diferenciação entre um relacionamento lésbico-amoroso e uma amizade lésbica pois Adrienne Rich ressalta que de fato há uma diferença entre as duas categorias. Ver Rich (2010).

naquilo. Era uma boa mãe.” (JULY, 2015a, p. 171) é possível perceber como a percepção dos outros - da cultura, da norma e da sociedade - ajudam a construir a própria percepção que Cheryl tem de seu papel na vida Clee.

Michel Foucault (2010) propõe uma noção interessante de *verdade*. Na qual a verdade está sempre ligada ao discurso e à produção de saberes. A verdade seria então a relação que o discurso produz ao multiplicar-se dentro da história, e ainda, do tempo (CASTRO, 2016). Portanto, pode-se entender que a produção de verdades é também um dado cultural, e, conseqüentemente, sempre inserido no contínuo processo de reificação da cultura. Por isso todos as performatividades de gênero de Cheryl tem validade, e, ao mesmo tempo, são impossíveis. Cheryl está inserida na mesma luta dialética com a verdade que todos os demais indivíduos também estão. Minorias ou majorias, donos de um discurso que preza pela diversidade ou pelo fundamentalismo, a produção de verdade, em si, sempre implica performatividades de gênero produzidas pelos sujeitos.

Quando Clee está em trabalho de parto na casa de Cheryl e se recusa a ir ao hospital, Cheryl tenta acalmá-la usando as técnicas aprendidas no curso pré-natal. Usa a pirâmide da nota de um dólar para ajudar Clee a visualizar uma montanha - como fora ensinado no curso -, e então, mais uma vez, Cheryl busca paz na aprovação de outros, na aparência de tranquilidade que a inclusão e a aceitação da normatividade trazem para ela. Ao se referir à citação no topo da pirâmide, *Annuit coeptis* - que pode ser traduzido como “Ele aprova nosso empreendimento” (JULY, 2015a, p. 175), - Cheryl está dizendo a Clee que se Deus aprova o relacionamento dela e de Clee, então tudo ficará bem. Não importa aqui se Cheryl realmente crê no que diz a Clee, o importante é que Cheryl sabe qual é o discurso que deve utilizar para acalmá-la, o discurso normativo.

Ainda apoiada no discurso normativo, que em muitos outros momentos do romance oprimiu e castigou Cheryl, ela agora descobre que tudo o que pensou saber sobre Rick, o jardineiro-morador-de-rua, eram apenas suas próprias suposições baseadas na maneira como Rick se vestia, no fato de que se recusava a aceitar dinheiro por trabalho, e em sua pele excessivamente escura (bronzead) de morar na rua há tanto tempo. Cheryl romantizava ser uma benfeitora, uma boa mulher. Ao menos tão boa quanto os moradores anteriores da casa, com os quais comparava-se constantemente, e deixava que aquele pobre homem que não tinha

a sua própria casa, mas que tinha um enorme talento para cuidar de jardins, tivesse um lugar para se expressar.

Ao ver Rick prontamente tomando o controle da situação de Clee, de seu complicado parto caseiro, Cheryl passa então a suspeitar que ainda que um pobre morador de rua, Rick talvez fosse “um ótimo cirurgião que caíra em desgraça.” (JULY, 2015a, p. 177), e o observa com o mesmo olhar de pena que sempre o observou. Levada pela farsa da caridade, da qual fala Zizek (2011), Cheryl entende a condição de Rick como uma *verdade*, que a faz sentir-se bem, sentir-se boa. O que Slavoj Zizek coloca como a farsa da caridade é a noção de que é preciso ser bom e caridoso para sentir-se humano. Segundo o autor, essa prática, quando explorada sob o véu do capitalismo cultural, se torna compulsória, e, conseqüentemente, normativa. Um consumidor compra produtos de empresas supostamente caridosas, que fazem bem para o planeta, por exemplo, pois busca esse sentimento de benfeitor para si.

Porém, a farsa da caridade se apresenta como um problema ético quando é tratada como uma atitude econômica normal. Este problema está presente em quase todo o romance, e não só na descoberta do suposto passado de Rick. Nas atitudes “orientais” implantadas na Open Palm por Carl para tornar o ambiente do escritório mais harmônico; ou ainda no *oolong* preparado por Phillip, que não consome caféina pois faz mal para seu organismo, só para citar alguns exemplos. As atitudes “corretas” são sempre visadas como positivas, enquanto que o comportamento de Clee, que se alimenta de refeições congeladas e litros de Pepsi é apresentado como negativo. Cheryl descobre que Rick é um vizinho seu, e que por não possuir um jardim tão grande em sua casa, vai até a casa de Cheryl para exercer seu passatempo de jardineiro amador. Cheryl atribui o erro a “*um caso isolado de identidade confundida*.” (JULY, 2015a, p. 260). Mas não seria mais uma vez a força que a norma exerce ao moldar identidades?

A norma contribui para moldar a performatividade de gênero e, também, para moldar os papéis que Cheryl ocupa ao longo do romance. No momento em que Clee é levada para o hospital devido às complicações do parto, Cheryl é imediatamente colocada no lugar de mãe de Clee, e, conseqüentemente, avó do bebê. “Em *Relação com bebê* escrevi *avó* porque era o que todo mundo achava que eu era.” (JULY, 2015a, p. 184), e “‘Tenho certeza de que você não se importa de nos dar um momentinho a sós’, Carrie Spivack me disse. Ela compreendera que eu não era a avó. Nem alguma pessoa relevante.” (JULY, 2015a, p. 206). O que parece é

que Cheryl não tem condições de lutar contra essa opressão normativa que dita quem ela deve ser diante de cada situação. Diferente de Clee, que impõe suas escolhas diante da norma, Cheryl é levada pelo desejo de agradar e alcançar um *status* de “normal”.

Um capelão entrou e começou a abençoar os bebês. Olhei em volta para ver se aquilo era legal. E a separação entre igreja e Estado? Ninguém dava bola. Lá pelas tantas ele parou na frente de Jack e antes que eu pudesse acenar que não com a cabeça, Clee fez que sim. Sua oração ocupou todo o espaço entre nós três; meu rosto formigava e minha cabeça girava, tonta. Eu me senti sagrada, quase casada. (JULY, 2015a, p. 205).

Ao mesmo tempo, Cheryl também sabe manipular a norma e tirar proveito dela. Ao aproximar-se do balcão de informações do hospital à procura de Clee, Cheryl não consegue obter informações da atendente, que a ignora. Após algumas tentativas sem sucesso de obter a informação que busca, ela decide então tirar proveito dos privilégios atribuídos àqueles indivíduos normativos, e se impõe: “Sou a mãe dela.” (JULY, 2015a, p. 186), o que imediatamente gera resultado, “A mulher mais velha depôs a revista. ‘Emergência’, ela disse em voz baixa para a outra enfermeira, em pé atrás dela.” (JULY, 2015a, p. 186).

O mesmo acontece quando Cheryl quer convencer Clee a ligar para seus pais e avisá-los que está no hospital, que perdeu muito sangue e que teve um bebê. Cheryl vence a discussão e finalmente convence Clee a fazer o telefonema apoiando mais uma vez na norma, e sua argumentativa infalível: “É uma coisa biológica, eles não têm como evitar.” (JULY, 2015a, p. 190) e também quando Cheryl deixa de comparecer ao trabalho pois está de licença-maternidade - Cheryl é a mãe do bebê, é a mãe de Clee, é esposa de Clee? - “Tinha direito a seis semanas de licença-maternidade mais os dias por licença médica.” (JULY, 2015a, p. 224).

A medida que o romance aproxima-se de um desfecho, e, com isso, a jornada de Cheryl, de loba solitária à mulher, à vítima de agressões, a Phillip, a todos os homens que já conhecera, à mãe de Clee, à avó de Jack, chega ao fim. Antes, porém, July (2015a) ainda vê a possibilidade para mais uma discussão anti-normativa: o relacionamento lésbico-amoroso entre Cheryl e Clee, que antes apenas se insinuava, agora se torna bastante real. É claro que ainda com um pouco de resistência de Cheryl - uma resistência normal -, que tem dificuldade em entender o que está acontecendo entre as duas.

Em silêncio ela tirou meus dedos de lá e me beijou suavemente. Ela se afastou um pouco, engoliu, e então começou de novo. Estávamos nos



beijando. Durante um tempo, beijei pensando que não era aquele tipo de beijo. Beijei seus lábios incomumente macios, cheios, vezes em conta e refleti, de modo razoável, que um monte de famílias se beijavam bastante nos lábios, pessoas francesas, gente jovem, gente que morava em fazendas, romanos... Depois de algum tempo a hipótese caiu por terra; suas palmas estavam acariciando minhas costas, meu cabelo, ela segurou meu rosto. Acariciei sua tranças várias vezes, como se tivesse querido tocá-las por um milhão de anos e nunca fosse me cansar delas [...]. (JULY, 2015a, p. 192).

Diante desta nova possibilidade, a de um relacionamento amoroso com a pessoa que desejou durante tanto tempo, Cheryl prontamente retorna a suas fantasias sexuais nas quais é Phillip (ou algum outro homem), pois ainda só é possível compreender a sexualidade como binária - homem e mulher - ainda que como papéis de gênero. Para Cheryl, é preciso sempre partir desta perspectiva, na qual para haver desejo e, conseqüentemente, a materialidade desse desejo, é preciso haver uma relação fundamentalmente heterossexual.

“O dr. Binwali disse que eu poderia fazer sexo em oito semanas.” Sorri como uma tia nervosa. O assunto não surgira desde aquele primeiro dia. Me perguntei se sua antiga agressividade voltaria. Talvez fosse como uma simulação. Poderíamos começar no “banco do parque” - ela agarra meu seio. Mas, em vez de me debater, simplesmente a deixo me estuprar. Será que teríamos de comprar um pênis de borracha? (JULY, 2015a, p. 214).

No momento em que esta nova possibilidade se apresenta diante de Cheryl, sua primeira reação é a de agarrar-se ao que lhe é familiar, normal. Cheryl sente-se uma intrusa em uma situação que não lhe pertence e começa rapidamente a prever sua fuga discreta, retornando assim a sua aparentemente pacífica existência retratada no início do romance, a casa vazia, a vida vazia, o *globus hystericus*, a sua própria versão da normalidade.

Eu faria faxina, prepararia a casa. Eu me imaginei tirando os sapatos e colocando-os no rack do vestibulo. Engraçado como até poucos minutos antes eu pensava que esse medo, esse limbo, duraria para sempre. Tentei sorrir para ver se realmente era engraçado, haha. Minha mão foi até a garganta quando ela se contraiu violentamente. *Globus hystericus*. Eu pensara que ele se fora para sempre, mas claro que não. Nada nunca muda, na verdade. (JULY, 2015a, p. 196).

E também em:

Clee dormiu até o meio-dia e então voltamos juntas à UTI. Ela colocou o braço em torno de mim no elevador e o manteve ali enquanto percorrermos o corredor. Nossos quadris batiam-se um contra o outro num ritmo difícil e

sincopado. Passamos pelo casal que outrora culpava um ao outro, e eles acenaram sem hesitar. Pensei comigo que aquelas seriam para sempre as primeiras pessoas para as quais eu “saí do armário”. Pareceram muito tolerantes. Algumas das enfermeiras olhavam, silenciosamente atônitas com nossa nova intimidade. Ou talvez porque estivessem agora lidando com dois jogos de pais e nós não éramos os pais de verdade. Clee me deu um selinho nos lábios na frente da incubadora. Desse jeito silencioso, nos assumimos diante do bebê. (JULY, 2015a, p. 200).

Mas o desejo por Clee fala mais alto que o desejo de Cheryl pela normalidade. As duas vivem então um romance. Porém, este não é um romance normal, é uma situação de amor romântico entre duas mulheres, e, portanto, foge da norma. O namoro faz com que as duas passem por experiências que somente são possíveis neste novo contexto, pela descoberta de um novo carinho, mas também de um olhar do *outro* carregado de conceitos. Cheryl e Clee são agora, minorias diante da norma.

A metáfora do armário, que hoje já é lugar comum ao se falar de homossexualidade, não podia faltar para completar em Cheryl este sentimento de *ser* uma lésbica. O estudo *A epistemologia do armário*, de Eve Kosofsky Sedgwick (2007), coloca o armário como o grande encapsulador de uma cultura e economia ocidental e contemporânea do segredo. Se o valor do segredo não fosse tão caro, Cheryl não teria tanto apreço à ideia de “assumir-se”. De certa forma, o armário atuou como um símbolo da contracultura GLS do século 20, porém, ao mesmo tempo, enclausurou identidades e fixou os limites políticos do público e do privado na história gay ocidental (SEDGWICK, 2007).

Este novo sentimento por Clee faz com que Cheryl, ao mesmo tempo que se sente feliz, amada e desejada, sinta medo. O medo dos olhares, dos cochichos, e das opiniões que, sabidamente, podem interromper sua felicidade. Cheryl não precisa ler um manual, fazer um curso ou ainda ter anos de experiência em ser uma *lésbica* para saber que sua existência está ameaçada. E duvida até da possibilidade de existir de uma maneira real, ou seja, fora das paredes do hospital que as acolheu, “Estava me perguntando se minha vida, a vida na qual eu tinha um filho e uma bela e jovem namorada, poderia existir fora de um hospital” (JULY, 2015a, p. 213). Vale lembrar que o hospital, assim como o asilo e a clínica psiquiátrica, por exemplo, são espaços historicamente circunscritos, criados especialmente para esconder estes corpos abjetos que ninguém deseja ver (FOUCAULT, 2010).

Enquanto se entende como uma lésbica, e experimenta diversas sensações pela primeira vez, Cheryl também leva para dentro da sua experiência lésbica, a mesma lógica

binária e heterossexual com a qual já convive há tantos anos. Ainda que vivendo uma existência não-normativa, será pelo viés da normatividade que Cheryl irá validar a sua existência. Isso se dá pois o poder da norma esmaga as identidades marginais, que por mais que sejam presentes, precisam adotar as regras do jogo binário para que sejam reais.

Entrar em lojas juntas foi um novo prazer, assim como estar no carro, ou num restaurante, ou caminhar do carro até o restaurante. A cada vez que o cenário mudava, nós éramos novinhas em folha mais uma vez. Passeamos pelo shopping Glendale Galeria de braços dados, cabeça erguida. Eu gostava de ver os homens a comerem com os olhos e ver o jeito como a cara deles mudava quando pegava sua mão. Eu! Uma mulher que era velha demais para estar à altura, que na verdade nunca estivera à altura, nem mesmo quando jovem. Qualquer pessoa que questione que satisfação pode ser tirada de uma namorada não muito inteligente com a metade da sua idade, nunca teve uma. (JULY, 2015a, p. 217).

Para alimentar suas fantasias, Cheryl recorre ao desejo masculino. Como se ainda vivesse as antigas fantasias nas quais ela era Phillip, e fazia sexo com Clee. Cheryl entende que ser uma lésbica é ser também a versão masculina de um corpo feminino, como é possível perceber até nas escolhas lexicais em, “Ela era mais do que jovem, era *cavalheiresca*: segurava a porta para mim, carregava sacolas.” (JULY, 2015a, p. 217, grifo nosso).

Para a heteronormatividade, lésbicas não são reais, e por isso, não podem ser consideradas uma identidade. Não é a toa que, em *O primeiro homem mau*, a palavra “lésbica” só aparece uma vez em todo o romance (na página 223). As lésbicas, de acordo com a norma, não passam de uma fantasia masculina, que deve obedecer a um conjunto de regras impostas pelo sexismo: a submissão, a feminilidade, e a obrigatoriedade de desejar o falo masculino, por exemplo. O sexismo, e com ele a opressão de um sexo (masculino) sobre outro (feminino), prevalece, e, para Adrienne Rich isso se dá por conta da opressão das lésbicas no contínuo da história ocidental,

As lésbicas têm sido historicamente destituídas de sua existência política através de sua “inclusão” como versão feminina da homossexualidade masculina. Equacionar a existência lésbica com a homossexualidade masculina, por serem as duas estigmatizadas, é o mesmo que apagar a realidade feminina mais uma vez. Parte da história da existência lésbica está, obviamente, a ser encontrada em contextos onde as próprias lésbicas, na ausência de uma comunidade feminina coerente, têm compartilhado um tipo de vida social e de causa comum com homens homossexuais. [...] Percebo a experiência lésbica a ser, tal como a maternidade, uma experiência profundamente feminina, com opressões, significados e potencialidades particulares, que não podemos compreender quando nós a agrupamos

simplesmente com outras existências sexualmente estigmatizadas. (RICH, 2010, p. 36).

Mas será mesmo que o romance de Miranda July serve como meio de questionamento da norma e da opressão aos gêneros? Neste análise conclui-se que sim, o romance de July é um meio de questionamento da norma, porém, é também parte dela. Não se pode ignorar o papel de Phillip, o homem primordial, ao longo da narrativa. E também no desfecho da história, quando visita a casa de Cheryl para conhecer Jack - seu filho com Clee-, e penetra violentamente na intimidade de Cheryl e de Jack, agora que Clee já se fora.

“Olhe só para nós” , ele disse. “Somos como dois velhos casados.” Ele deu uns tapinhas no meu ombro. “Eu estava pensando nisso enquanto dirigia para cá, sobre todas as nossas vidas juntas.” Ele olhou para mim de soslaio. “Você ainda pensa nisso?” (JULY, 2015a, p. 282).

As diferenças de *O primeiro homem mau*, em relação a tantos outros romances contemporâneos, são muitas, porém, infelizmente todos trazem consigo uma eterna semelhança: argumento de que a biologia sempre prevalece. Cheryl, que atravessou um longa jornada de questionamentos, gêneros, performatividades e sexualidades, ora normativas e ora dissidentes, termina o romance sem Phillip nem Clee, que foram suas aspirações românticas ao longo de toda a narrativa. Porém, opta por Jack, uma vida ainda por acontecer, e com a qual não irá jogar um jogo de adultos, mas a obrigatória tarefa feminina de ser mãe, uma tarefa inevitável segundo a própria narradora,

Mas quando o sol nascia, eu chegava ao ápice da minha autocomiseração e me lembrava de que, de todo jeito, eu ia mesmo morrer no final daquela vida. Que diferença fazia, no fundo, se eu a passasse assim - cuidando daquele menino - e não de algum outro jeito? Eu seria sempre uma pessoa presa; ele não havia me roubado a habilidade de pegar um avião ou viver para sempre. Passei a ter estima por freiras, não do tipo conscrito, mas mulheres modernas que escolhiam a vocação. Se você fosse perspicaz o bastante para saber que essa vida consistiria basicamente em abrir mão de coisas que você desejaria, então por que não ficar realmente boa em abrir mão das coisas, em vez de tentar obtê-las? Essas revelações exóticas surgiram involuntariamente, e comecei a entender qua a falta de sono e a vigília e as mamadas constantes eram uma forma de lavagem cerebral, um processo pelo qual meu velho eu estava sendo moldado, lenta, mas sob uma força estável, numa nova forma: mãe. (JULY, 2015a, p. 234).

## 5 “SERÁ QUE TERÍAMOS QUE COMPRAR UM PÊNIS DE BORRACHA?”

*O primeiro homem mau* da autora estadunidense Miranda July é certamente um romance que se presta para uma leitura que busca questionar o normativo. Este trabalho procurou realizar uma leitura crítica da obra de um ponto de vista das teorias feministas e da perspectiva *queer*. Ainda há muito para ser dito sobre *O primeiro homem mau*, e especialmente sobre Miranda July. Como já mencionado, no âmbito dos estudos literários a autora ainda é pouco estudada, mesmo contando com um considerável número de publicações. No Brasil poucos acadêmicos se aventuram a trabalhar com os livros de July (todos traduzidos e publicados no Brasil, ver capítulo 2). É importante frisar também o quanto a multidisciplinaridade da obra de Miranda July corrobora com a abordagem dos Estudos Culturais. Seja como diretora, roteirista e muitas vezes atriz em seus próprios filmes; como escultora, performer, ou ainda, musicista, July sempre traz à tona questões como o lugar da mulher, papéis de gênero, e as dificuldades de relacionamento entre as pessoas. Todas estas questões são sempre muito recorrentes nos estudos *queer* e de gênero.

A pretensão principal deste trabalho era a de identificar e discutir as construções de gênero no romance de July, pois, entende-se que estas mesmas construções se repetem na cultura contemporânea. Vivemos hoje um momento de muita tensão entre as demandas LGBTTIQ e uma forte opressão de um conservadorismo perigoso que vem se instalando nas instâncias governamentais do ocidente nos últimos anos. Portanto, entende-se que trabalhos que discutem as temáticas *queer*, como este, são cada vez mais necessários, uma vez que a academia tornou-se, para muitos, um foco de resistência às forças conservadoras que buscam apagar existências não-normativas.

Para melhor conduzir este estudo, foi preciso esclarecer conceitos de identidade, sujeito, gênero e performatividade de gênero, e, demonstrar como estes mesmos conceitos podem ser encontrados no romance de July. Para isto, buscou-se esclarecer os conceitos de identidade-*idem* e identidade-*ipse*, como propostos por Paul Ricoeur (2014), uma vez que os estudos de identidade de Ricoeur contribuíram imensamente para uma melhor compreensão das categorizações que envolvem o processo identitário. O conceito de sujeito que Michel Foucault (2012b) propõe em seus estudos sobre a história das sexualidades, em que subjugava o sujeito às imposições da norma, e que, mais tarde, muito contribuíram para que as teóricas

feministas pudessem chegar a um conceito de gênero. O conceito de tecnologias de gênero, como postulado por Teresa de Lauretis (1994), no qual o gênero está sempre inserido em um efeito relacional com um certo aparelho tecnológico e cultural. E por fim, é certamente por meio de todos estes caminhos, Ricoeur, Foucault, Lauretis - e certamente muitos outros -, que Judith Butler (2015a) chega a seu conceito de performatividade de gênero, que foi considerado em muitos círculos acadêmicos, como um divisor de águas entre as teorias feministas e o pensamento *queer* e que leva o gênero ao ponto extremo da performance compulsória de atos culturais.

O retrato da cultura contemporânea apresentado em *O primeiro homem mau* é, em muito, um retrato acurado e em sintonia com as políticas atuais. Espera-se que esta discussão contribua para futuros estudos na área da Teoria da Literatura, dos Estudos de Gênero e especialmente dos estudos *queer* e dos Estudos Culturais. É preciso reconhecer também que este estudo ainda que concluído, não é um objeto que finda em si mesmo, e que, se beneficiaria enormemente do diálogo com demais estudos da área. Pretende-se, ao longo de 2017, publicar partes deste trabalho em revistas acadêmicas da área, assim como participar de eventos acadêmicos da área, proporcionando uma maior discussão do assunto.

Espera-se também, e, principalmente, que estudos como este sejam mais frequentes na academia. Em tempos como no qual agora vivemos, como já mencionado anteriormente, de ataques às minorias e apelo ao conservadorismo, a produção de saberes anti-normativos é ainda mais urgente, até porque estes estudos optam quase sempre pelo viés da inclusão. Acredita-se que há espaço e verdade em todos os tipos de existências, e é preciso apenas respeitar e celebrar as diferenças.

Em vez de tanto se ocupar em manter os símbolos da norma, como Cheryl faz, - por não saber como fazer sexo com Clee, questiona, em mais de uma ocasião, se deveria ou não comprar um pênis de borracha - deveríamos nos ocupar em experimentar nossas singularidades. Tanto para Cheryl, como para as demais personagens do romance de July, tais como Clee e Phillip, foi justamente nas experiências que fugiam à norma que tais personagens puderam encontrar satisfação e, em até certo ponto, identificação. Porém, é importante ressaltar que não se faz aqui uma apologia às existências não-normativas, mas sim, um apelo à validade de tais existências, sejam elas, ou não, a performatividade de gênero ideal para esta ou aquela identidade.

O que se pode tirar de uma leitura crítica de *O primeiro homem mau*, e também da totalidade da obra de Miranda July, é que o questionamento dos papéis de gênero e as próprias existências não-normativas são reais e deixam marcas na cultura. As lutas feministas e *queer* dos anos 80 e 90 foram apenas o início da instauração de um olhar atento às alteridades, e criaram a possibilidade para as inúmeras discussões propostas hoje em dia. O que se pode dizer com um certo grau de certeza é que nos últimos anos testemunhamos enormes avanços nas políticas de representação das identidades não-normativas, seja na academia, no poder público, ou na indústria do entretenimento, por exemplo. Sabemos que romances como o de Miranda July contribuem de forma positiva para o fomento da discussão da complexa relação entre a heteronormatividade compulsória e as existências não-normativas.

Sujeitos não-normativos são, hoje em dia, protagonistas de romances, como Cheryl Glickman, em *O primeiro homem mau*, de Miranda July; de filmes hollywoodianos de grande alcance mundial, como Lili Elbe, a primeira pessoa a passar por uma cirurgia de afirmação de gênero, cuja história foi retratada no filme *A garota dinamarquesa*, GAROTA (2015); e também protagonistas de seriados de televisão, como Maura Pfefferman, a professora de literatura aposentada que decide reafirmar seu gênero na terceira idade, em TRANSPARENT (2014-2017). São músicos e compositores, tais como Liniker Barros, Adriana Calcanhotto e Cássia Eller, por exemplo. São capas de revista<sup>24</sup>, professores universitários, ativistas, médicos, advogados, prefeitos e vereadores. Suas existências são reais e não deviam ainda estar em debate. Cheryl não precisava do *dildo* para ser uma lésbica, assim como as identidades não-normativas não precisam se apoiar em fetiches e estereótipos heteronormativos para serem reais também. A existência lésbica de Cheryl, e também a de Clee, em si, são válidas. Como já fora afirmado na música popular brasileira pela cantora Cássia Eller, “dedo é dez se é dois” (ELLER, 2007).

---

<sup>24</sup> Em 9 de junho de 2014, a atriz e ativista da causa *trans*, Laverne Cox, foi a capa da revista Time, com a matéria *The transgender tipping point* (tradução nossa: o ponto de virada transgênero) que versa sobre o tema das identidades de gênero *trans* e suas implicações político-culturais nos Estados Unidos. Ver mais detalhes em TRANSGENDER... (2014).

## REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão. **Estudos feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 421-449, mai./ago. 2011a.

\_\_\_\_\_. Narrativas da sexualidade: pressupostos para uma poética queer. **Estudos feministas**, Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 837-864, set./dez. 2010.

ALÓS, Anselmo Peres. Prolegomena queer: gênero e sexualidade nos estudos literários. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n. 42, p. 199-217, 2011b.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Tradução de: Joaquim José de Moura Ramos. 3. ed. Lisboa: Presença, 1980.

BAKER, Roger. **Drag**: a history of female impersonation in the performing arts. New York: NYU Press, 1995.

BEAUVOIR, Simone De. **O segundo sexo**. Volume 1 - Fatos e Mitos. Tradução de: Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

\_\_\_\_\_. **O segundo sexo**. Volume 2 - A experiência vivida. Tradução de: Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

BOOTH, Wayne C. **The rhetoric of fiction**. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

BUTLER, Judith. **Gender trouble** - feminism and the subversion of identity. 2. ed. New York: Routledge, 2008.

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de: Renato Aguiar. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução de: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

\_\_\_\_\_. **Undoing gender**. New York: Routledge, 2004.

CASTRO, Edgardo. **Introdução a Foucault**. Tradução de: Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. **Vocabulário de Foucault** - um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Tradução de: Ingrid Müller Xavier. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.



CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 26, p. 13-71, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Tradução de: Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

ELLER, C. Mapa do meu nada. Intérprete: Cássia Eller. In: **Com você... meu mundo ficaria completo**. Universal Musica Japan, 1999. 1 CD (41 min 96 s). Faixa 2 (4 min 37 s).

ENAUDEAU, Corinne. **La paradoja de la representación**. Edición Electrónica. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1998.

FILHO, Amílcar Torrão. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. **Cadernos Pagu**, Campinas, N. 24, p. 127-152, jan./jun., 2005.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 20. ed. São Paulo: Loyola, 2010.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução de: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2012a.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II**: o uso dos prazeres. Tradução de: Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Graal, 2012b.

FRIEDAN, Betty. **The feminine mystique**. New York: W. W. Norton & Company, 2013.

GAROTA Dinamarquesa, a. Direção: Tom Hooper. Roteiro: Lucinda Coxon. Produção: Tim Bevan. Intérpretes: Eddie Redmayne; Alicia Vikander; Matthias Schoenaerts e outros. Música: Alexandre Desplat. Londres: Working Title, 2015. 1 bobina cinematográfica (119min), son., color., 35mm.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOHNSON, Richard; ESCOSTEGUY, Ana Carolina; SCHULMAN, Norma. **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

JULY, Miranda. **It chooses you**. San Francisco: McSweeney's, 2011.

\_\_\_\_\_. **O primeiro homem mau**. Tradução de: Caroline Chang e Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

JULY, Miranda. **The first bad man**. New York: Scribner, 2015b.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque De. (Ed.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Tradução de: Suzana Funck. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MAIA, Helder Thiago. A literatura gay é um cruising bar: reflexões sobre a literatura gay, o mercado e a obra de João Gilberto Noll. **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 3, p. 183-199, mai./out. 2015.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. 2. ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução de: Carlos Guilherme do Valle. **Bagoas**, Natal, v. 4, n. 5, p. 18-44, jan./jul. 2010.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. Tradução de: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Tradução de: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SANGALETTI, Leticia. **A representação da voz de minorias sexuais na narrativa de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll**. 2013. 171 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras - Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Frederico Westphalen, 2013.

SANTOS, Rick J. **Poética da diferença: um olhar queer**. São Paulo: Factash, 2014.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de: Guacira Lopes Louro. **Educação e realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

\_\_\_\_\_. Os usos de abusos do gênero. Tradução de: Ana Carolina Eiras Coelho Soares. **Projeto história**, São Paulo, n. 45, p. 327-351, dez. 2012.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Tradução de: Plínio Dentzien. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 28, p. 19-54, jan./jul. 2007.

SHE'S beautiful when she's angry. Direção: Mary Dore. Produção: Mary Dore; Nancy Kennedy. Intérpretes: Chude Pamela Allen; Alta; Judith Arcana e outros. Música: Mark Degli Antoni. Salt Lake City: International Film Circuit, 2014. son., color., (92 min) HDTV.

SILVA, Alexandre Meireles da., SILVA, Veridiana Mazon Barbosa da. Perdidos dentro da noite: literatura e homoerotismo em João do Rio. **E-escrita**, Nilópolis, v.2, n. 6, p. 100-112, dez. 2011.

SILVA, Alexandre Meireles da., SILVA, Veridiana Mazon Barbosa da. Porque a alma da carne está no sangue: uma leitura queer do vampiro na literatura brasileira finissecular. **Ângulo**, Lorena, v. 1, s/n, p. 109-117, jul./set. 2012.

STOLCKE, Verena. La mujer es puro cuento: la cultura del género. **Estudios feministas**, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 77-105, mai./ago. 2004.

TRANSGENDER tipping point, the. **Time Magazine**. New York, 9 jun. 2014. Disponível em: <<http://time.com/135480/transgender-tipping-point/>>. Acesso em: 30 dez. 2016.

TRANSPARENT. Direção, roteiro e produção: Jill Soloway e outros. Intérpretes: Jeffrey Tambor; Amy Landecker; Gaby Hoffmann; Judith Light; Jay Duplass e outros. Música: Dustin O'Halloran. Los Angeles: Amazon, 2014-2017. Série para televisão (41 epis. - aprox. 30min), son., color., HDTV.

UNITED States of America. No. 14-556. June, 26th, 2015. Deemed marriage between same-sex couples lawful in the same terms as marriage between people of the opposite sex. **United States Supreme Court Journal**, Washington, DC, 26 jun. 2015. Disponível em: <[https://www.supremecourt.gov/opinions/14pdf/14-556\\_3204.pdf](https://www.supremecourt.gov/opinions/14pdf/14-556_3204.pdf)>. Acesso em: 29 dez. 2016.

UNIVERSIDADE do Ceará da posse à 1a professora travesti doutora do país. **G1**, Rio de Janeiro, 10 dez. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/ceara/noticia/2013/12/universidade-do-ceara-da-posse-1-professora-travesti-doutora-do-pais.html>>. Acesso em: 17 dez. 2016.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. IN: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado** - pedagogias da sexualidade. Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 35-82.

ZIZEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. Tradução de: Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.