

A contestação de gênero na arte da DragGenderfuck Pandora Yume

RESUMO

Manoel Flavio Cheles da Silva

E-mail:

college.manoel@gmail.com

Centro Federal de Educação

Tecnológica Celso Suckow da

Fonseca, Rio de Janeiro, Rio de

Janeiro, Brasil

Camila Carneiro Dazzi

E-mail: camiladazzi@gmail.com

Centro Federal de Educação

Tecnológica Celso Suckow da

Fonseca, Rio de Janeiro, Rio de

Janeiro, Brasil

Um homem, ao se montar como uma *Drag* abdica dos seus privilégios enquanto pertencente ao dito “sexo masculino”. Algumas *Drags* chegam mesmo a agir provocativamente, a fim de combater ideias machistas, as chamadas *DragGenderfuck*. O foco do nosso artigo é o potencial influenciador de Pandora Yume, uma *DragGenderfuck*, que por meio das mídias sociais apresenta a sua arte, e contesta os paradigmas de gênero. Quanto à metodologia de pesquisa, fizemos uso da netnografia, uma etnografia virtual que busca o entendimento das relações online. Por meio da netnografia analisamos os discursos de Pandora nas mídias sociais, bem como as falas de seus seguidores. Com base nessas análises, e tendo como pano de fundo a conjuntura sócio-político nacional vigente, concluímos que Pandora Yume, assim como outras *DragGenderfuck*, ao mesclar elementos dissonantes em um mesmo corpo, “masculino e feminino”, adquire importância ao se expor nas mídias sociais, pois relata vivências LGBTQIAs diferentes, carregadas de experiências cotidianas dessa comunidade, desconstruindo percepções binárias e instigando os espectadores a refletirem sobre a limitação do padrão normativo vigente.

PALAVRAS-CHAVE: DragGenderfuck. Pandora Yume. Netnografia. Mídias Sociais.

INTRODUÇÃO

Quando, em 03 de janeiro de 2019, a então, Ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos, Damarens Alves (PAINS, 2019), disse: “a partir de agora, menino veste azul e menina veste rosa”. Muitos interpretaram como se a Ministra estivesse delimitando a cor da veste que cada gênero deveria usar. No cerne de seu discurso, entretanto, estão fatores muito mais complexos que somente uma paleta de cores.

Vemos na internet a crescente ascensão, um verdadeiro modismo, aos eventos de descoberta do gênero do feto, ainda na barriga de suas mães, os ditos ‘chás de revelação’ (BARIFOUSE, 2019), são verdadeiros perpetuadores de uma concepção binária da sociedade. Existe a necessidade dos pais de saberem, de antemão, o sexo do bebê, e assim se prepararem para educá-los nos seus papéis como ‘mulher’ ou ‘homem’ na sociedade. É normal, nesses eventos, usarem como amostragem do ‘sexo’ do feto, as cores rosa ou azul. O leitor pode-se questionar, ‘qual seria a problemática? É apenas uma cor!’. Sim, uma cor que determina se a criança brincará com boneca ou carrinho, se chorará ou não, se abraçará seus amigos de mesmo gênero. Ainda na pré-escola, a heteronormatividade é uma regra, sendo as crianças divididas por gênero e a elas atribuídos diferentes brinquedos e brincadeiras. E assim se inicia o processo, questionável, de imposição da masculinidade, antes mesmo da puberdade. Os meninos crescem escutando frases como: ‘Quem é a sua namoradinha?’, ‘Vai ser um garanhão quando crescer’, ‘Beija a tua amiguinha’. O que ocorre é um processo de normatização, e quando uma criança, ou pré-adolescente, desafia esse padrão, começa a sofrer represálias, seja em casa ou na instituição de ensino, e acaba por, de modo altamente frustrante, se encaixar no papel que lhe foi determinado (BUTLER, 2018).

É perceptível que o indivíduo que cresceu tendo como base essas imposições e traumas tenha uma grande necessidade de se afirmar como ‘homem’, ainda que a sua orientação seja homossexual. O machismo é confundido com masculinidade, e ao ‘macho’ é direcionada uma gama de produtos específicos que reforçam a sua masculinidade, como sabonetes, desodorantes, hidratantes e perfumes masculinos. É como se o ‘macho’ tivesse por obrigação social repelir qualquer tipo de elemento feminino. Esse modelo de masculinidade só é abandonado no período carnavalesco, quando “o mundo [vira] de cabeça para baixo”, e alguns homens se “vestem de mulher”, e os papéis são temporariamente invertidos, como disse Peter Burke (2010, p.324). Já aqueles que insistem em perdurar essa ‘paródia de gênero’, no resto do ano, acabam sofrendo fortes represálias por parte dos indivíduos que abdicam da possibilidade de fugirem de um padrão no qual forçosamente se encaixaram (LAURETIS, 1987).

Esse sistema pune os desviantes severamente: famílias expulsam filhos de casa, jovens são agredidos por não se identificarem com os padrões vigentes e pessoas são julgadas por terem corpos desviantes. Ou seja, em um contexto no qual é difícil ser contra o machismo, ser antimachista é um ato revolucionário. E, como qualquer ato revolucionário, nem todos possuem a coragem ou a autoestima necessária para realizá-lo. Mas as *Drags* têm. Elas são as que insistem nas ‘paródias de gênero’ durante todo o ano. Mas não se trata, em realidade, de uma ‘paródia’

- termo pejorativo e limitativo. Trata-se de um meio de expressão artística que, em essência, se contrapõe aos ideais hegemônicos de binariedade.

É fundamental aqui ressaltar a existência não apenas de uma visão 'tradicional' binária, que compreende os gêneros de um modo muito estável, apenas como "masculino" e o "feminino". Há, igualmente, a Teoria *Queer*, "que busca estabelecer princípios e criar dispositivos que [levam] a uma ruptura de valores impostos pela doxa" (FIGUEIREDO, 2018, p.43). Na Teoria *Queer* o gênero é percebido como um produto de uma repetição de hierarquias de gênero e sexualidades, que passa por vezes despercebida enquanto é imposta à sociedade. Ou seja, "toda a significação [do que é gênero] ocorre na órbita da compulsão à repetição" (BUTLER, 2003, p. 226),

A repetição parodística do gênero denuncia também a ilusão da identidade de gênero como uma profundeza intratável e uma substância interna. Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um "ato", por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do "natural" que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico. (BUTLER, 2003, p. 211)

É interessante, embora não seja possível aprofundarmos no presente texto, o modo como Butler compôs a sua teoria de gênero como performativo. Uma de suas bases foram as teorias da linguística de Jacques Derrida, encontradas, sobretudo, no ensaio, Assinatura, acontecimento, contexto, publicado em 1972. (SALIH, 2015, p. 5). Sara Salih (2015, p. 5, grifos da autora), segundo a ótica de Judith Butler, explica que:

Derrida conclui que os limites da significação, isto é, a '**diferença do signo em-relação aquilo que ele significa**', se mostra repetidamente onde quer que a linguagem pretenda transpor a brecha ontológica que existe entre si mesma e um referente puro. **Não existe nenhum "referente puro", uma palavra que em si mesma e por si mesma**, pois as palavras apenas adquirem significado em relação a outras palavras, numa cadeia significante.

O paralelo entre Derrida e Butler está no questionamento de ambos. Derrida questiona o par significante/significado. E para Butler a divisão sexo/gênero em muito se assemelha ao par significante/significado. Ou seja, ela parte da ideia de que o sexo é natural e o gênero é socialmente construído e reproduz um modelo binário, e se questiona se a distinção entre sexo e gênero se revela absolutamente nenhuma (RODRIGUES, 2012).

Butler considera que existe a necessidade de fazer e desfazer os gêneros, de forma a estabelecer a compreensão social de que o gênero é um elemento construído e sob nenhuma forma "natural", uma vez que gênero é performance, que se subverte ao binário ao perpetuar uma "heterossexualidade compulsória e naturalizada" (SALIH, 2015, p.63).

Nesse sentido, Butler trabalha com a distinções dos conceitos de performatividade e performance, para entender o funcionamento das regulações sociais de gênero e sexualidade. Tal distinção se dá ao considerar que a performance pressupõe um sujeito passivo preexistente, isto é, ela (a

performance) cria uma alegoria que evidencia paradigmas genéricos ao mesmo tempo que os perpetua (BUTLER, 2003) e seu uso, pela *Drag*, se dá para “[revelar] efetivamente a natureza imitativa de todas as identidades de gênero” (SALIH, 2015, p. 84). Já ao pensar o gênero como performativo, Butler indica que não há essência ou identidade nos signos corporais, e propõe pensar sobre três dimensões contingentes da corporeidade: sexo anatômico, aquele dado pela biologia; identidade de gênero, aquela que Beauvoir tratou como uma construção social; e performance de gênero, **sendo o elemento do performativo, aqui, aquilo que perturba as associações binárias sexo/gênero, sexo/performance, gênero/performance**. Performance, assim, aponta para uma “contingência radical” em relação ao gênero e ao sexo, para uma desnaturalização e para o caráter de fabricação de toda identidade sexual (Butler, 2003). Já na performatividade a repetição das normas está sempre acompanhada da possibilidade de subvertê-las. No gênero como performativo, o que se repete deve ser o mesmo, mas não pode nunca ser idêntico (RODRIGUES, 2012).

Podemos então, com base nessa breve explicação, concluir que se a arte *Drag* normalmente é uma performance, já que imita uma identidade de gênero, por outro lado, seu segmento mais extremo e combativo, a arte *DragGenderfuck*, pode ser compreendida ainda como uma performance de gênero, apesar de não se subverter a nenhum gênero, ela acaba mixando subversões, simultaneamente que as desconstrói sobre o seu corpo político.

O objetivo do artigo é apresentar ao leitor uma *DragGenderfuck* chamada Pandora Yume, e o modo como ela constrói um discurso potente com seu corpo, ao mesclar elementos considerados femininos e masculinos de modo perfeitamente harmônico. Pandora faz seus espectadores se questionarem se a masculinidade não é, de fato, uma falácia, um constructo, algo que foram levados a acreditar, e mesmo a enaltecer. A compreensão dos espectadores sobre o que é ser um “macho de verdade” é desfeita ao se darem contas de outras múltiplas possibilidades de “ser” no mundo. Nossa finalidade é mostrar que o papel contestador e conscientizador de Pandora Yume só é possível graças às mídias sociais, efetivos veículos de mudanças culturais e sociopolíticas na contemporaneidade (CANAVILHAS, 2009). Com esse propósito, analisamos a imagem que Pandora constrói de si mesma nas mídias *online*, o teor dos seus discursos, bem como o modo como eles são percebidos pelo seu público, formado por admiradores e opositores.

CONCEITUAÇÃO

Dada à riqueza das trocas de conteúdo dentro dos espaços virtuais, fizemos uso de uma metodologia pouco usual nos ambientes acadêmicos, a netnografia, um método de pesquisa baseado na observação participante e no trabalho de campo *online*, que utiliza as mídias sociais como fonte de dados para a compreensão e a representação etnográfica dos fenômenos culturais (CORRÊA, ROZADOS, 2017).

A escolha da netnografia se deu ao percebermos que “a etnografia virtual [se apresenta] como uma possibilidade metodológica para investigação de comunidades, práticas e culturas situadas na internet” (FERRAZ et.al, 2009, p.42). Foi pertinente a constatação de que a netnografia é a metodologia mais

convicente para abordagens qualitativas, pois se aproximam de processos de relações interpessoais, comportamentos e dinâmicas grupais (GEBERA, 2008).

A netnografia, ou etnografia virtual, tem como preceito base o entendimento de que o ciberespaço é um ambiente rico em informações e é essencial para pesquisas com grupos a um só tempo específicos e diversos, facilitando e agilizando o processamento da informação.

Gebera (2008, p. 83) considera que a proposta da netnografia para investigação na internet

[...] enriquece las vertientes del enfoque de innovación y mejoramiento social que promueven los métodos activos y participativos dentro del espectro de lo cualitativo (metodología y práctica social), integrándose a las transformaciones importantes que Internet ha provocado en nuestra cotidianeidad.

Tal metodologia é alinhada a etnografia, uma vez que demanda uma participação contínua dentro das mídias sociais em estudo, com o propósito de obter conclusões acerca do fenômeno estudo (GEBERA, 2008). Como coloca Corrêa e Rozados (2017, p. 3)

Desde o seu início, a etnografia tem se preocupado com o estudo de culturas e comunidades humanas situadas em locais geograficamente delimitados. Contudo, o desenvolvimento, a popularização e a apropriação das novas tecnologias da informação e da comunicação possibilitaram a formação de outras formas de agregação social: as chamadas comunidades virtuais, online ou eletrônicas. O surgimento e o crescimento das agregações sociais do ciberespaço exigiram uma remodelação do método etnográfico a fim de captar as novas formas de socialização constituídas no ambiente digital.

Quanto à análise dos dados, sabemos que pode haver questionamentos válidos quanto à confiabilidade e validade dos resultados obtidos. Hine (2000) é um dos teóricos que ficam na zona de desconforto, pois percebe as potencialidades e as problemáticas do método. Para ele

[...] a etnografia virtual não é virtual apenas no sentido de ser desencarnada. A virtualidade também tem uma conotação de “não muito” adequada para propósitos práticos mesmo não sendo rigorosamente a coisa verdadeira [...] A etnografia virtual é adequada para o propósito prático de explorar as relações de interação mediada, mesmo não sendo exatamente a coisa real em termos metodologicamente puristas. Ela é uma etnografia adaptativa que se propõe a adaptar-se às condições em que ela se encontra. (Hine, 2000, p. 65).

Ou seja, a narrativa etnográfica tradicional é apresentada como “autêntica” quando ela contém “interação face a face e a retórica de ter se deslocado para um remoto campo experimental”, - como, por exemplo, uma tribo indígena isolada -, isso não ocorrerá com a netnografia, pois uma etnografia *online* não pode ter essas qualidades. A questão da “localização” é vista como problemática, pois “o conceito de campo experimental é posto em juízo” (Hine, 2000, p. 64). No entanto, segundo Kozinets (2014, p. 64) todas as construções de “realidade” e “autenticidade” são, na própria etnografia tradicional, “socialmente realizadas, contextualmente determinadas e dependentes de padrões que julgamos ou não julgamos aceitar”.

O autor quer nos dizer é que não existe uma etnografia “realmente verdadeira”, do ponto de vista do purismo metodológico. Existem múltiplas etnografias, “desde as narrativas realistas às narrativas de aventuras de viagens, de contos impressionistas a incisivos retratos estatísticos”. A netnografia, portanto, é só mais uma dessas possibilidades “incertas” (KOZINETS, 2014, p.64).

Outra crítica usual à netnografia é o fato dela despertar preocupações sobre a capacidade das pessoas de alterarem suas identidades e se apresentarem falsamente. No entanto, como bem nos lembra Carter (2005), o estudo das personas dos participantes *online* e o fato de elas serem diferentes das personas que elas usam em outros contextos sociais não é problemático, se partirmos do princípio que a alteração de identidade é uma consequência natural do convívio social, em toda parte e não simplesmente alguma tendência idiossincrática que se manifesta na vida *online*. O ser humano está constantemente se construindo e se reconstruindo, - na faculdade, em casa, em uma festa, no trabalho, na igreja -, utilizando de diferentes aspectos deles mesmos em diferentes contextos sociais (KOZINETS, 2014).

Quanto à análise dos dados coletados nas mídias sociais, adotamos o pensamento de Kozinets (2014, p.113), de que a “netnografia envolve uma abordagem indutiva da análise de dados qualitativos”. Na pesquisa para a redação do presente artigo, e em nossa pesquisa de modo mais amplo, fizemos uso de observações individuais sobre o material coletado, lançando mão, portanto, de uma interpretação hermenêutica, na qual, a todo o momento revíamos as interpretações realizadas sobre as postagens *online*. Indagávamo-nos sobre o significado das postagens, o que elas diziam, e o seu intuito. Nosso objetivo ao utilizar a netnografia não é realizar uma análise descritiva, mas sim explicativa. No processo de análise, nos indagamos

O que o autor dessa mensagem está tentando comunicar por meio dela? O que ele está comunicando além das palavras que ele está empregando? Por que ele está transmitindo isso aos membros de uma comunidade online? Por que esta comunidade? O que isso diz sobre a comunidade? (KOZINETS, 2014, p.117).

Nossa análise netnográfica dos dados coletados nas mídias sociais relativos à Pandora Yume levou em conta todas as peculiaridades do método, e seguiu as indicações de Kozinets no seu afamado livro *Netnography: Doing Ethnographic Research Online* (2010), edição em português datada de 2014, o que nos garantiu manipular o volume de informações registradas no decorrer da nossa pesquisa.

DESENVOLVIMENTO (RESULTADOS E DISCUSSÕES)

No senso comum, *Drag* é somente o produto de uma reversão do gênero do artista, porém, como expõem alguns autores (AMANAJAS, 2015; PEREIRA, 2019; BUTLER, 2003; ZAMPERI, 2017) a *Drag* é uma arte contestatória dos signos binários de gênero. Assim, vemos a expressão *Drag* como uma exaltação e exacerbação dos elementos, ditos, femininos, algo que ‘beira a indecência’ e tem um potencial ofensivo grande para algumas pessoas. Como uma arte de propósito contestador, e parte integrante do movimento *queer*, alguns artistas não acham o modo clássico

de execução Drag suficiente, e adotam como meio de expressão algo ainda mais chocante para a 'sociedade tradicional', a Arte DragGenderfuck (GUEST, 2011, p.3).

O *Genderfuck* representa o avesso das normas sociais em múltiplos sentidos, é como uma agressão para o tecido frágil da sociedade tradicional. Uma *DragGenderfuck* traz consigo uma carga enorme de representações do que é considerado uma 'aberração' para os mais tradicionalistas ou retrógrados, mas, ao mesmo tempo, desperta neles curiosidade. A *Drag* seria, em uma comparação um tanto burlesca, a mulher barbada na época dos famosos circos dos horrores, que tida como repulsiva, atraía enorme quantidade de visitantes (SILVEIRA, 2006, p. 34). Esse contraste entre atração e repulsa, na atualidade é perceptível na hipersexualização de corpos intersexuais e trans, que misturam elementos dissonantes dos 'normais' e que são campeões, no Brasil, em visualizações em sites de pornografia (PORN-HUB, 2019), mas a repulsa está presente ao termos em conta que o Brasil é o que mais mata transgêneros no mundo. (CUNHA, 2018).

A *DragGenderfuck* mistura esses elementos, ditos, 'desarmônicos' em um só corpo, porém de forma proposital em uma configuração, nata, de ativismo artístico e político. Para compreendermos melhor a função política desempenhada por essa *Drag*, podemos ressaltar como elemento principal a sua quebra de conceitos do que é gênero e sexualidade. A *DragGenderfuck* mistura elementos de ambos os gêneros de modo harmônico: usa barba junto com uma maquiagem 'feminilizadora', vestimentas que valorizam as protuberâncias do corpo feminino, mas sem esconder os traços fálicos do corpo 'biologicamente masculino'.

Como centro das nossas reflexões acerca desta manifestação artística, usaremos a persona de Gabriel de La Torre, uma *Drag* revolucionária, pela nossa perspectiva. Pandora Yume fez parte do canal do coletivo Drag-se no Youtube (GUTMANN; MOTA JUNIOR; SILVA, 2019), tendo os seus próprios quadros, que se destacavam pela sua indumentária, o seu comportamento e a sua capacidade como influenciadora social. Ela aconselhava as pessoas, em assuntos que iam deste sexo à dramas familiares, de modo despuadorado e engraçado.

Figura 1: Pandora Yume.



Uma figura como Pandora Yume objetiva, nos espaços que ocupa, ser notada pelos demais indivíduos, ela constrói um corpo político que causa trepidação na trama social vigente. Isolando elementos, podemos perceber que ela se apropria de signos atribuídos ao universo feminino, como o cabelo longo, unhas grandes e vestidos voluptuosos. Entretanto, Pandora não se contém a isso, ela usa barba, expõe suas tatuagens e exibe uma gargantilha de couro usada em práticas de *bondage*, e não se preocupa em ocultar seu falo. Na maquiagem, em meio aos elementos habituais da *Drag*, muitas vezes, ela coloca pequenos círculos, que remetem ao orientalismo da artista japonesa Yayoi Kusama.

Para entendermos melhor como se dá a formação da persona Pandora Yume e a sua importância para os integrantes da sigla LGBTQIA, faremos uma análise dos seus conteúdos compartilhados nas redes sociais e no canal do Coletivo Drag-se, no YouTube, no qual ela detinha um quadro fixo, intitulado “Pandora Yume entra na sala”. O Drag-se teve início em 2016, e na descrição da quinta edição do *DragAttack*, há uma citação que resume muito bem a proposta dessa *Drag*,

Pandora Yume faz da sua montagem o seu ato de resistência e contestação dos padrões de heteronormatividade. Desde o começo com o propósito de desconstrução, criou o DragAttack, uma roda de discussão sobre gêneros não-binários e formas de expressão. Pandora [...] exibe suas contestações sociais usando o corpo como bandeira política para quebrar todo e qualquer machismo e LGBTfobia com o pé na porta. (DRAG-SE, 2015).

Pandora, apesar de ser bem influente no meio digital, tem uma forte presença fora das telas. Em suas redes, é possível notar que ela está nos espaços onde cotidianamente uma *Drag* não estaria, reforçando o choque que sua presença causa no tecido social. Os ‘*DragAttack*’ tinham por finalidade reunir *Drags* de estéticas diferentes e realizar uma grande socialização entre elas e com o público, não só humanizando a figura da *Drag*, mas também consolidado um objetivo comum de transformar seu meio social através perturbação da trama social vigente.

Butler (SESC-SP, 2015) considera que quando um indivíduo dissonante do padrão anda por uma rua, - nesse caso uma *Drag* -, ele está sendo um ator político, mesmo que não esteja andando acompanhado de outros indivíduos, que compartilham das suas mesmas características, ou em um ato de protesto. É o que ocorre com pessoas *queer*, pois muitos espaços sociais não são ‘permitidos’ para elas. Compreendemos aqui as *DragGenderfuck* como pessoas *queer*, uma vez que Butler (ibidem, 2015) considera como *queer*, aqueles que não são aceitos pelo coletivo devido a alguma característica que extrapola sua essência, por causa da sua disparidade com o ‘comum’. Essas pessoas não teriam ‘direito’ a ocupar determinados espaços, como se suas vidas não fossem possíveis. Assim, quando esses indivíduos ocupam determinados ambientes exercendo seus direitos de mobilidade e de visibilidade, eles não obtêm garantias e proteção do Estado. Por mais que sofram, eles não atraem a violência para si, apenas chamam atenção por estarem em um espaço comum a todos, todavia, a eles hostil.

Pandora Yume aborda, com naturalidade, assuntos entendidos como tabus, e sem restrição do que deve ponderar ou não. A falta de pudor que ela usa ao

comunicar seus posicionamentos, causa, acreditamos, uma identificação com seu público que é, em suma, formado por LGBTQIAs, muitos dos quais desacostumados com essa abordagem direta. Ao contar as suas experiências pessoais, Pandora, não só humaniza sua persona, mas também cria laços com os demais integrantes da sigla, ao narrar fatos que perpassam desde o ‘amor romântico’ às experiências vergonhosas e escatológicas por ela vividas (GUTMANN; MOTA JUNIOR; SILVA, 2019). Essa relação, por vezes cômica, estabelecida com o seu público, permite que ela capture a sua atenção, mesmo quando o assunto envolve pautas políticas de alta seriedade.

Figura 2: Pandora Yume.



Fonte: Instagram, publicado em 4 de maio de 2018.

Pandora Yume brinca com o potencial sexual de Gabriel de La Torre, ela expõe sua sexualidade, negando, no entanto, a valorização exacerbada da masculinidade e do falo. Acerca disso, em uma entrevista para a também *DragGenderfuck*, Samira Close, Pandora questiona a cultura de endeusamento do falo colossal dentro da cena Gay e faz ponderações de fim educativo para seus espectadores (CLOSE, 2018).

Ainda na entrevista com Samira Close, Pandora fala sobre a questão da homofobia que ela enfrentou quando criança, e como isso contribui para a construção de sua persona, já que afirma ter usado muito dos artifícios do estilo ‘emo’ para externalizar suas emoções. É desse artifício, utilizado na juventude, que advém muito do que vemos hoje na figura de Pandora. Some-se a isso o fato dela ter adotado concepções atuais de enfrentamento do preconceito. Como ela diz: “a minha dica para não sofrer homofobia é: seja muito bixa mesmo, porque aí vai dar medo. O truque é botar medo” (CLOSE, 2018).

No seu quadro “Ponto Pandora” (DRAG-SE, 2017), cuja chamada é “Bem-vindos a mais um Ponto Pandora. O programa onde eu resolvo os seus problemas, já que eu não posso resolver os meus”, a *Drag* já se apresenta enquanto um indivíduo que, ao contrário do que vemos nas redes sociais, não é dono da verdade e, assim como todos nós, tem problemas que, por vezes, não tem uma solução

prática. Pode parecer ambíguo, mas o fato dela assumir suas impossibilidades acaba por revelar que o universo exposto online é, tão somente, uma leitura editada da realidade. É esse tipo de fake que Pandora não tem a intenção de fazer, já que pauta muito do que fala em suas próprias experiências (GUTMANN; MOTA JUNIOR; SILVA, 2019).

Ao falar em “Revolução das Passivas” (DRAG-SE, 2017), Pandora expõe uma deprimente realidade dentro dos relacionamentos gays, que valorizam a figura do ativo como o ‘homem’ da relação, reforçando uma estrutura patriarcal criada ao longo dos séculos. Em sua exposição, ela sugere que os passivos entendam que podem, sim, se relacionar entre si, o que acabaria com um ciclo vicioso de homens que apenas estão focados no seu próprio prazer e que não se importam em fornecer o mínimo para o seu parceiro de coito (DRAG-SE, 2017). Isso, claro, quando esses ‘ativos’ se assumem enquanto gays, pois no consenso comum, quem é ativo não é gay, uma vez que não é ele quem está sendo ‘violado’ no ato sexual (DRAG-SE, 2017).

Percebe-se no discurso de Pandora, por mais avesso aos padrões sociais que este seja, a ponderação quando fala diretamente com jovens LGBTQIAs, que ainda vivem em situação de repressão constante por parte da sociedade. Com sua influência, ela poderia, muito bem, não ter o mínimo de consideração para com os seus espectadores e dar conselhos de forma irresponsável, porém, percebe-se que ela tem uma preocupação grande com quem lhe pede ajuda, mesmo usando das questões como entretenimento para seu público-alvo.

Pandora, *out-of-Drag*, claramente teria condições de estar no convívio social heteronormativo, como qualquer outro indivíduo semelhante. Seu corpo corresponde à concepção atual de masculinidade, com tatuagens, piercings e barba, que provêm do ideal masculino contemporâneo. Contudo, com sua performance como Pandora, ele (Gabriel de La Torre) quebra ideais e defende um significado político de como deve ser o ‘homem pós-moderno’.

A narrativa da Pandora Yume é muito similar ao que Tereza de Lauretis (1987, p. 238) chama de o “*space-off* do cinema de vanguarda”, assim, a figura da *Drag* atua simultaneamente enquanto produtor da imagem e espectador, ou seja, a *DragGenderfuck* cria uma narrativa imagética que articula e dá perspectiva ao que julga ser importante de ser contestado, e desempenhando o papel de espectador de sua própria arte por ter a sua visualidade confrontada à do cotidiano. Tais espaços representativos não se opõem um ao outro, mas “coexistem concorrentemente e em contradição” (ibidem). Afinal, o fato do artista ser um contestador da heteronorma, não impede que ele reproduza as representações desse ideal tanto no ‘palco’ quanto no ‘backstage’. O movimento desse artista é de uma “tensão da contradição, da multiplicidade, da heteronomia” (ibidem) que unidos são transformados em arte.

Podemos afirmar que a performance de gênero contestadora do binário, de Pandora Yume, rompe com o corpo generificado, composto por uma série de atos predeterminados normatizados em nossa sociedade. Pandora causa um afrouxe no tecido social ao não corroborar com o “[cultivo] dos corpos em sexos distintos, dotados de aparências ‘naturais’ e disposições heterossexuais ‘naturais’” (BUTLER, 2018, p. 9, grifo do autor). Quando Pandora sai dos ambientes onde é bonito, aceitável e prazeroso ver uma drag de sua estirpe, como palcos de boates, ela parte para um sem convenções sociais delineando uma teatralidade genérica, assim, por

sua “aparência [contradizer] a realidade do (seu) gênero” (BUTLER, p. 12), ela está em constante território hostil, exceto quando em palco.

Pandora adquiriu espaço e influência social no Youtube e nas redes sociais, fazendo com que a *Drag* alcançasse uma média aproximada de 100 mil espectadores por vídeo. Enquanto para os meios massivos de entretenimento ela não é atraente, pois, enquanto uma *Drag* que (re)pensa a indissociabilidade do feminino e do masculino, foge da pauta tradicional das causas LGBTQIAs, que dão destaque aos membros da sigla que seguem uma heteronorma (COLLING, 2019), o que se contrapõe a figuras como Pandora, que lutam pela desconstrução desse perfil. Sua aparição e influência no meio social contesta a estética midiática subserviente das *Drags* mais famosas, ela não objetiva sua persona, como muitas *Drags* brasileiras (PEREIRA, 2019), fazendo, assim, uso do seu corpo, conscientemente *queer*, para mostrar possibilidades que fogem do binarismo.

Pandora Yume interfere nas concepções mais subjetivas do que é ser um membro da comunidade LGBTQIA e de suas lutas por igualdade e afirmação de suas identidades. Na concepção tradicionalista de sociedade, o LGBTQIA deve “se dar ao respeito”, e para tal deve “criar uma representação respeitável [de si mesmos], uma boa imagem, o que significaria, no final das contas, uma aderência a heteronormatividade” (COLLING, 2019, p.24).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto nos permitiu comprovar que Pandora é um ser político, quase dicotômico, que luta por direitos equitativos de forma ferrenha, sem a preocupação de se encaixar em padrões para pertencer a determinados espaços, ilustrando outras possibilidades de performance de gênero fora do paradigma binário normatizado em nossa sociedade. Foi ainda verificado que o lugar de fala obtido por Pandora dentro do canal *Drag-se*, veiculado no YouTube, foi de extrema importância para a expansão de suas concepções, vivências e ações ativistas. Averiguamos que veículos de compartilhamento são, na atualidade, de extrema importância para o convívio em sociedade, pois possibilitam além do entretenimento, mudanças de percepções socioculturais e políticas (CANAVILHAS, 2009).

Pandora evidencia a distinção construída entre sexo e gênero, e, simultaneamente, ela não age nem de maneira conivente ao gênero de seu constituinte (Gabriel de La Torre), nem ao gênero feminino, ao qual, supostamente a *Drag* estaria limitada. Assim, Pandora transgride a identidade de gênero normalmente aceita (masculino e feminino), mostrando através de sua arte que ela “é tão plenamente real quanto [...] qualquer pessoa cuja performance atenda às expectativas sociais” (BUTLER, 2018, p. 12).

Quanto a metodologia, logo no início da pesquisa nos demos conta que há pouquíssimo conteúdo acadêmico disponível sobre performances como a de Pandora. Optamos, assim, por trabalhar com as mídias sociais, o que tornou indispensável o uso da metodologia netnográfica. Por meio da netnografia analisamos a visualidade e o discurso que Pandora construiu *online*, bem como os comentários realizados pelos seus espectadores. Como as relações de troca de conhecimento se dão corriqueiramente em espaços virtuais, nos foi possível verificar, com o uso da netnografia, como Pandora se mostra, simultaneamente,

para diversos grupos através das plataformas de divulgação de conteúdo audiovisual (GEBERA, 2008), possibilitando que as pessoas não familiarizadas com a arte *DragGenderfuck*, tenham acesso a ela.

Acreditamos que o texto poderia ter sido mais bem desenvolvido, se tivéssemos podido comparar a atuação da Pandora Yume com a de outras *DragsGenderfuck*, e mesmo com a de outras vertentes de *Drag*, como a Fishy. Essa análise comparativa, no entanto, demanda conhecermos com profundidade cada uma das *Drags* mencionadas no trabalho. Ainda não estamos nesse ponto de desenvolvimento em nossa pesquisa, mas pretendemos, com o tempo, analisar com acuidade, por meio da netnografia, outras *Drags*.

Apesar das limitações do texto, acreditamos que ele contribua de modo positivo para a área de gênero e tecnologia. Por um lado, apresentamos as narrativas da *drag* Pandora Yume e as suas reflexões, evidenciando as formas de resistência e contestação dos padrões de heteronormatividade de uma *DragGenderfuck*. Por outro, introduzimos o leitor ao uso da netnografia, uma metodologia ainda pouco conhecida, mas totalmente adequada às novas tecnologias de informação e comunicação que são as mídias sociais.

The potential contestant of Pandora Yume's gender performance

ABSTRACT

A man, when riding as a Drag abdicates his privileges while belonging to the so-called "male sex". Some Drags even act provocatively, in order to combat macho ideas, the so-called Drag Genderfuck. The focus of our article is the potential influencer of Pandora Yume, a Drag Genderfuck, who through social media presents her art, and challenges gender paradigms. As for the research methodology, we used netnography, a virtual ethnography that seeks to understand online relationships. Through netnography, we analyzed Pandora's speeches on social media, as well as the speeches of her followers. Based on these analyzes, and having as background the current national socio-political conjuncture, we conclude that Pandora Yume, as well as other Drag Genderfuck, when mixing dissonant elements in the same body, "male and female", acquires importance to the expose themselves on social media, as it reports different LGBTQIA experiences, loaded with everyday experiences of this community, deconstructing binary perceptions and encouraging viewers to reflect on the limitation of the current normative standard.

KEYWORDS: Gender challenge. Drag Genderfuck. Pandora Yume. Dragmedia.

El problema del género en la arte de la DragGenderfuck Pandora Yume

RESUMEN

Un hombre, actuando como un Drag abdica sus privilegios mientras pertenece al "sexo masculino". Algunos Drags llegan a actuar de forma provocativa para luchar contra las ideas machistas, los llamamos DragGenderfuck. El foco de nuestro artículo es la posible influencia de Pandora Yume, una DragGenderfuck, que a través de los medios sociales presenta su arte, y cuestiona los paradigmas de género. En cuanto a la metodología de investigación, utilizamos la netnografía, una etnografía virtual que busca la comprensión de las relaciones en Internet. A través de la netnografía analizamos los discursos de Pandora en las redes sociales, así como los discursos de sus seguidores. A partir de estos análisis, y con el contexto de la actual situación sociopolítica nacional, concluimos que Pandora Yume, así como otras DragGenderfuck, al mezclar elementos disonantes en un mismo cuerpo, "masculino y femenino", adquiere relevancia al exponerse en las media sociales, ya que narra diferentes experiencias LGBTQI, cargadas de experiencias de esta comunidad en lo cotidiano, (des)construyendo las percepciones binarias e instigando a los espectadores a hacer una reflexión sobre la limitación del modelo normativo actual.

PALABRAS CLAVE: DragGenderfuck. Pandora Yume. Medios de comunicación social.

REFERÊNCIAS

AMANAJAS, Igor. Drag Queen: Um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes 6**, pag. 1-23, São Paulo, 2015.

BARIFOUSE, Rafael. Por que a 'criadora do chá de revelação' se arrepende de ter ajudado a lançar essa moda. **BBC News Brasil**. Publicado em 05 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-50663535>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2020.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Companhia de Bolso, São Paulo, 1978.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Traduzido por: Jamille Pinheiro Dias. **Caderno de Leituras** n. 78, Chão da Feira, São Paulo, 2018.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. Routledge, Nova York, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2003.

CANAVILHAS, João. **A Comunicação Política na Era da Internet**. Labcom, Universidade da Beira Interior, Lisboa, 2009.

CARTER, Denise. Living in Virtual Communities: an Ethnography of Human Relationships in Cyberspace. **Information, Communication & Society**, 8, Junho de 2005, p.148-67. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/250889925_Living_in_virtual_communities_An_ethnography_of_human_relationships_in_cyberspace. Acesso em: 26 de fevereiro de 2020.

CLOSE, Samira. **SUPERPOC** – Quarta Edição – Samira Close ft. Pandora. Publicado em: 31 de julho de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p1pVwAvVvCU>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. **Artivismo das dissidências sexuais e de gênero**. Leandro Colling, organizador. EDUFBA, Salvador, 2019.

CORRÊA, Maurício de Vargas; ROZADOS, Helen Beatriz Frota A netnografia como método de pesquisa em Ciência da Informação. **Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação**, v. 22, n.49, p. 1-18,

maio/ago., 2017.

CUNHA, Taís. Rotina de exclusão e violência. **Correio Braziliense**. 2018. Disponível em: <http://especiais.correiobraziliense.com.br/brasil-lidera-ranking-mundial-de-assassinatos-de-transexuais>. Acesso em: 05 de janeiro de 2020.

DRAG-SE. **Dragattack e desconstrução da normatividade** | Pandora Yume | um dia de uma drag. Publicado em: 11 de agosto de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BzOR IPTf4Q>. Acesso em: 12 de janeiro de 2020

DRAG-SE. **Revolução das bixas!** Passivas unidas com Pandora Yume. Publicado em: 17 de outubro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vO2tOt2hSFE>. Acesso em: 20 de dezembro de 2019.

FERRAZ, Daniel et al. **Etnografia Virtual: uma tendência para pesquisa em ambientes virtuais de aprendizagem e de prática**. Escola de Comunicação e Artes – USP, São Paulo, 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. Desfazendo o gênero: a teoria *queer* de Judith Butler. **Revista Criação & Crítica**, (20), 40-55, São Paulo, 2018.

GEBERA, Osbaldo Washington Turpo. La netnografía: um método de investigación em Internet. **EDUCAR**, vol. 42. Pag. 81-93. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2008.

GUEST, Deryn. FromgenderreversaltoGenderfuck: Reading jaelthrough a Lesbianlens. **Bible Trouble: Queer Reading at the Boundaries of Biblical Scholarship**. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2010. pp. 9-43.

GUTMANN, Juliana Freire. MOTA JUNIOR, Edinaldo. SILVA, Fernanda Mauricio da. Gênero midiático, performance e corpos em trânsito: uma análise sobre dissidências da conversação televisiva em canais no YouTube. **Galaxia**, Especial 1 - Comunicação e Historicidades, p. 74-86, São Paulo, 2019.

HINE, Christine. **Virtual Ethnography**. Sage, Londres, 2000.

KOZINETS, Robert V. **Netnografia [recurso eletrônico]: realizando pesquisa etnográfica online**. Penso, Porto Alegre, 2014

LANZ, Leticia. **O Corpo da Roupa** - A pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero. Dissertação de Mestrado apresentada na Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Ciências Sociais, da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

LAURETIS, Tereza de. **A tecnologia do gênero**. Indiana University Press, 1987.

PAINS, Clarissa. 'Menino veste azul e menina veste rosa', diz Damares Alves em vídeo. **O Globo**. Publicado em 03 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/menino-veste-azul-menina-veste-rosa-diz-damares-alves-em-video-23343024>. Acesso em: 26 de fevereiro 2020.

PEREIRA, Livia. Que femininos são esses?: O “anti-camp” das dragqueens brasileiras na música. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **Anais...** Belém, Pará, 2019.

RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. **Sex., Salud Soc. (Rio J.)**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 140-164, Apr. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-64872012000400007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 de janeiro de 2020.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SESC-SP. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Gravado em: 10 de setembro de 2015. Publicado em: 23 de agosto de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TylAeedhKgc>. Acesso em: 28 de dezembro de 2019.

YUME, Pandora. For hours of sharing: Ideas, skin warmth, breath, politics and body fluids. **Instagram**. Publicado em: 11 de outubro de 2017. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BaUs9OelypN/>.

YUME, Pandora. São Paulo! @vdeviadao dia 12/05 na @zigclub! Corre pro FB e convida todo mundo! Quero todes lá! foto @betinapolaroid. **Instagram**. Publicado em: 04 de maio de 2018. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BiXoaaqn2ry/>.

Recebido: 29/04/2020.

Aprovado: 01/07/2020.

DOI: 10.3895/cgt.v14n43.12139.

Como citar: CHELES DA SILVA, Manoel Flavio; DAZZI, Camila Carneiro. A contestação de gênero na arte da DragGenderfuck Pandora Yume. **Cad. Gên. Tecnol.**, Curitiba, v. 14, n. 43, p. 440-455, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt>. Acesso em: XXX.

Correspondência:

Manoel Flavio Cheles da Silva

Av. RJ 148 Km 19. Vargem Grande, Duas Barras – RJ

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

