



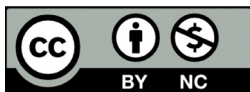
**MAGNOLIA: A CONSTRUÇÃO  
IMAGÉTICA DE UMA MUXE  
POR GRACIELA ITURBIDE**

**LUIZA POSSAMAI KONS**

**MAGNOLIA: THE  
IMAGETICAL  
CONSTRUCTION OF A  
MUXE BY GRACIELA  
ITURBIDE**

**MAGNOLIA: LA  
CONSTRUCCIÓN  
IMAGÉTICA DE UNA  
MUXE POR GRACIELA  
ITURBIDE**

<sup>1</sup> Este artigo deriva da dissertação *Juchitán de las mujeres: o documentário de vínculo na fotografia* de Graciela Iturbide, de Luiza Possamai Kons, apresentada em 2021 para obtenção do título de Mestre em Artes, Mestrado Profissional em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Uma versão modificada e reduzida do texto está disponível nos Anais eletrônicos do XXV Encontro Estadual de História - História, Desigualdades e Diferenças, ANPUH-SP, 2020.



## RESUMO

Este artigo pretende analisar a construção imagética das fotografias *Magnolia I* e *Magnolia II*, capturadas no ano de 1986 na cidade de Juchitán de Zaragoza, no Istmo de Tehuantepec, Sul do México, e presentes no livro fotodocumental *Juchitán de Las Mujeres*, de Graciela Iturbide. Partiremos de uma contextualização das características presentes no trabalho da fotógrafa, bem como das singularidades presentes na formação identitária das muxes, buscando entender se os retratos de *Magnolia* constituem uma visão essencialista, entendendo que os sistemas conotativos fazem parte da interpretação da linguagem fotográfica.

**PALAVRAS-CHAVE** Fotografia documental contemporânea; Graciela Iturbide; Muxes; Identidade

## ABSTRACT

This article aims to analyze the imagetic construction of the photographs *Magnolia I* and *Magnolia II*, taken in 1986, in Juchitán de Zaragoza, Isthmus of Tehuantepec, south Mexico. These two photographs are present in Graciela Iturbide's documentary photo book *Juchitán de Las Mujeres*. We start from a contextualization of the characteristics present in the photographer's work, as well as the singularities present in the identity formation of the muxes, aiming to understand if the *Magnolia* portraits are part of an essentialist view, understanding that connotative systems are part of the interpretation of photographic language.

**KEYWORDS** Contemporary Documentary Photography; Graciela Iturbide; Muxes, Identity

## RESUMEN

Este artículo busca analizar la construcción imagética de las fotografías *Magnolia I* y *Magnolia II*, hechas en el año de 1986 en la ciudad de Juchitán de Zaragoza, en el Istmo de Tehuantepec, Sur de México, y publicadas en el libro fotodocumental *Juchitán de Las Mujeres*, de Graciela Iturbide. Partiendo de la contextualización de las características presentes en el trabajo de la fotógrafa, así como de las singularidades en la formación de identidad de las muxes, buscamos entender si los retratos de *Magnolia* constituyen una mirada esencialista, entendiendo que los sistemas connotativos hacen parte de la interpretación del lenguaje fotográfico.

**PALABRAS CLAVE** Fotografía documental contemporánea; Graciela Iturbide; Muxes; Identidad

Este artigo busca analisar a construção imagética das fotografias *Magnolia I* e *Magnolia II*, capturadas no ano de 1986, na cidade de Juchitán de Zaragoza, no Istmo de Tehuantepec, Sul do México, e presentes no livro fotodocumental *Juchitán de Las Mujeres* (ITURBIDE, 2010), da fotógrafa Graciela Iturbide. Também se pretende entender se os retratos da muxe Magnolia constituem uma visão essencialista das muxes. Além da carência de trabalhos acadêmicos voltados a essa temática, existe uma visão estereotipada acerca desse grupo descrito como as transgêneras zapotecas, citadas em alguns textos jornalísticos como o terceiro sexo, e ainda a ideia de que a cultura da qual fazem parte se pauta em um patriarcado em que as muxes e a comunidade vivem em absoluta harmonia, como se se tratasse de um *paraíso queer*.

Para isso, se faz necessário adentrarmos nos processos de conotação propostos por Barthes. Ainda que a imagem seja *uma mensagem sem código* (1990) – isto é, denotativa –, sua mensagem é contínua: “essa mesma fotografia não é apenas percebida, recebida, ela é lida, ligada mais ou menos conscientemente pelo público que a consome a uma reserva tradicional de signos; ora, todo o signo supõe

um código”. Portanto, para que se possa entender a retórica dessas duas imagens, antes de mais nada, se faz necessário compreender o que são as muxes, em qual cenário histórico e geopolítico as fotografias de Magnolia estão inseridas, a proposta fotográfica apresentada por Iturbide e o próprio histórico da fotografia documental no México.

## UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE AS MUXES

A cidade de Juchitán de Zaragoza, localizada no estado de Oaxaca, sul do México, é por diversas vezes citada como um local onde prevalece uma cultura matriarcal em contraste com todo o restante do país. Em comentário ao livro *Juchitán de las mujeres*, David Fossler diz que:

O imaginário popular guarda as imagens de mulheres que gozam de um estreito homossocialismo que lhes permite dançar entre si como namoradas e donzelas e graças ao qual o tradicional machismo mexicano é inoperante. (FOSLER, 2004, p. 63)<sup>1</sup>

O pesquisador conclui o texto com uma visão mítica utópica relacionada às imagens e lendas: “Este Juchitán é outro México, um México em que se pode ver funcionar de outro modo a conjugação de elementos da identidade de sexo e gênero” (Ibidem, p. 69)<sup>2</sup>.

Porém, ao contrário de uma visão superestimada acerca de uma sociedade matriarcal idealizada, conforme citado por Botton (2017), ainda que a mulher se ocupe do comércio das manufaturas, administrando o dinheiro da família, e o homem seja o responsável pelo espaço do campo, “essa dimensão pública feminina não é a dimensão do político administrativo, não é a dos governos das cidades, mas somente de uma espécie de campo ampliado ou estendido do doméstico” (BOTTON, 2017, p. 25) – ou seja, a última decisão é sempre do homem, como enfatiza a autora.

Em entrevista concedida a Olaya Barr (2013), Graciela Iturbide também discorda da ideia de que Juchitán seria uma utopia matriarcal, mas considera que as mulheres têm uma personalidade forte, e que existem algumas diferenças em relação a outros lugares: “Sim há a tradição de que os homossexuais, como Magnolia, são bem aceitos na sociedade, ajudam as mulheres no mercado e nas cantinas onde os homens não podem entrar” (ITURBIDE *apud* BARR, 2013)<sup>3</sup>.

A ideia de mulher e de um ser feminino se mesclam e se confundem justamente em figuras como Magnolia. Ainda que a fotógrafa a cite como homossexual, a definição acerca do que é ser uma muxe ultrapassa a barreira de gênero. Na perspectiva de Barbosa (2016), isso é essencial para que se compreenda o significado de estudar a cultura zapoteca, uma vez que as muxes são parte integrante da sociedade, ocupando funções sociais, como por exemplo tia, tio, professora, cozinheira, prostituta, filho. A autora também defende a identificação desse grupo como transgênero:

Para orientar o leitor, eu arriscaria uma definição de muxe, tendo como panorama o conceito de transgênero de Letícia Lanz (2014) – para a autora, que inaugura os estudos sobre transgeneridade no Brasil, o que define a condição transgênera é a transgressão da ordem normativa de gênero. Mulheres transgêneras e homens transgêneros, por exemplo, de modo geral, não se sentem conformes ao gênero ao qual foram assignados e ao próprio corpo. A autora também enfatiza a condição local do gênero, visão muito próxima à de Rita Segato, principalmente se temos em vista seu conceito sobre alteridade local (2007). (BARBOSA, 2016, p. 7)

De acordo com Botton (2017), as muxes seriam indivíduos que nascem com pênis, sem necessariamente terem que mantê-lo até o restante da vida, e que devem assumir publicamente algum papel atribuído às mulheres:

[...] uso de roupas femininas, seja sexualmente, através da homossexualidade, seja sentimentalmente, através de relações afetivas de aliança com outros homens, seja assumindo transitoriamente ou definitivamente a identidade de mulher. (BOTTON, 2017, p. 22)

No entanto, existem discordâncias quanto a considerá-las homossexuais. Barbosa (2016) considera essa uma definição equivocada, uma vez que existem muxes que se relacionam com *nguiu*, categoria local atribuída a mulheres masculinizadas. Em sua visão, a orientação sexual independeria da condição transgênera; além disso, “existem ‘muxes-homens’ e ‘muxes-mulheres’, ou seja, uma muxe pode viver ‘vestida de homem’ ou ‘vestida de mulher’ e não deixa, por isso, de ser muxe”. Como se pode observar, não há um consenso nas discussões de gênero relacionadas a este grupo, o

que se concorda é que são sujeitos classificados como masculinos ao nascer e que pertencem à comunidade zapoteca.

Para Barbosa, as muxes transitam “entre a exaltação e o escárnio” (BARBOSA, 2016, p. 10), pois, ainda que sejam reconhecidas dentro da comunidade, dificilmente um homem se casaria com uma delas por destoar do que seria considerado bom costume. Apesar disso, em uma Juchitán majoritariamente católica, as muxes estão presentes nas várias festividades religiosas, como homenagem aos santos e dia dos mortos, podendo também ser padrinhos ou madrinhas em casamentos. Apesar de estarem inseridas no contexto social, isso não significa que não sofram preconceito ou crimes de ódio (Ibidem). De acordo com a autora, existe uma diferenciação de gênero dentro do próprio universo muxe, onde as que se *vestem de homem* conseguem postos de trabalho socialmente mais valorizados, como psicólogo e advogado. Já as que se vestem de mulheres ocupam “funções mais comuns no mundo muxe: cozinheira, decoradora de festas, professora de dança [...]” (Ibidem, p. 13). No que tange ao vestuário, como os usados por Magnolia nos retratos de Iturbide, este corresponde ao típico traje istemenho popularizado na figura de Frida Kahlo, um fenômeno recente, conforme assinala:



As muxes, mais ou menos entre as décadas de 1930 e 1950, eram como qualquer outro homem, seja campesino ou artesão. Até usavam chapéus, e, talvez, o que as diferenciava de outros homens, segundo o que escutei da população mais velha, era a maneira de falar, a entonação da voz. Já para as décadas seguintes, as muxes já usavam shorts e camisetas – era a roupa cotidiana das muxes que atualmente têm entre 40 e 50 anos. É na década de 1980 que as muxes, principalmente da terceira geração, começam a usar roupas mais femininas. (Ibidem, p. 14)

O costume de usar os trajes regionais istemenhos só irá se consolidar entre as muxes nos anos 1990, como o conceito identitário traçado por Woodward: “as identidades são contingentes, emergindo em momentos históricos particulares” (2014, p. 39). Isto é, contrariamente a um ideal de paraíso *queer* onde se é livre para expressar o gênero, as muxes passam por constantes transformações que se dão também em resposta ao contexto social no qual elas estão inseridas, Amaranta Gómez (2004), muxe candidata a deputada federal, descreve em um artigo sua concepção do que seria ser muxe e encerra justamente apontando: “não estamos isentas de resistir às

mudanças culturais, políticas, econômicas e sociais que estão surgindo no México” (Ibidem, p. 208). O discurso de Amaranta se relaciona com a ideia de que as identidades são fluidas e são tanto influenciadas quanto influenciadoras do meio. Em uma perspectiva contrária à tentativa de simplificação proposta pelo discurso essencialista, Woodward escreve que:

O essencialismo pode fundamentar suas afirmações tanto na história quanto na biologia; por exemplo, certos movimentos políticos podem buscar alguma certeza na afirmação da identidade apelando seja à “verdade” fixa de um passado partilhado seja a “verdades” biológicas. O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual. É necessário, entretanto, reivindicar uma base biológica para a identidade sexual? (WOODWARD, 2014, p. 15)

Em seu ensaio "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual", Kathryn Woodward explica que as identidades estão em constante transformação e não são unificadas, sendo negociadas

(como quando as muxes passam a sair às ruas vestidas com roupas e acessórios considerados *femininos*). De acordo com a autora, a formulação das identidades se dá de modo *não essencialista*, pois, ainda que haja movimentos criadores de uma narrativa pautada em uma história imutável ou de identidade étnica, tal perspectiva é sempre modificadora da sociedade vigente. A formulação identitária também se dá no fluxo entre os sistemas de representação relacionados às “práticas de significação” e aos “sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito” (Ibidem, p.17). É por meio dos sistemas de representação que existem os locais onde os indivíduos se posicionam e produzem os próprios discursos. O que nos faz observar que a afirmação de uma identidade que contraria os sistemas de representação dominantes gera um regime de instabilidade e disputas, em que essas práticas de significação, na busca pela produção de significados, são sempre pautadas em relações de poder.

**FIGURA 1.**  
Graciela Iturbide, *Magnolia I*,  
1986. Fotografia, 50,8 x 40,6 cm.



Magnolia: a construção imagética de uma muxe por Graciela Iturbide  
Luiza Possamai Kons

## A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA DE GRACIELA ITURBIDE E O CONTEXTO MEXICANO

O caráter documental faz parte da fotografia desde o início, e aos poucos o trabalho antes realizado por pintores e gravuristas em expedições científicas foi substituído pelos negativos fotográficos. Para Jorge Pedro Sousa (2004), o início do fotodocumentarismo surge na documentação da conquista do oeste dos Estados Unidos, nas primeiras expedições realizadas por fotógrafos e nas documentações de curiosidades etnográficas.

Essa perspectiva etnográfica também se constitui na história fotodocumental mexicana atrelada a fotógrafos europeus, que já no século XIX retratavam lugares e personagens diferentes daqueles do seu próprio país, segundo Carolina Santos: “Paisagens intocadas, monumentos e pré-hispânicos, cenas rurais e figuras indígenas com seus costumes e trajes típicos, contrastando com o universo progressista e branco do europeu” (2014, p. 164). Desse modo, a fotografia mexicana está associada a uma tradição ruralista e indigenista moldada em um exotismo que, para a autora, contribuiu com uma visão paternalista dos próprios fotógrafos mexicanos: “ao invés de pautar uma identidade própria compartilhada com seus concidadãos, os fotógrafos buscavam sempre no ‘outro’ (do meio rural,

indígena ou pobre) a conformação de sua nacionalidade” (Ibidem, p. 164). Ao invés de se criarem as próprias bases identitárias com base em referências coletivas, delineou-se uma noção identitária pautada em esquemas prévios (o olhar do colonizador):

Além de evidenciar a submissão e o condicionamento a modelos de fotografar europeus e estadunidenses anteriormente firmados, esse tratamento revelava a existência de um conflito interno, já que o México retratado por tais fotógrafos também lhes era desconhecido. Ainda que privilegiassem as dimensões rurais e indígenas do seu país, os fotógrafos não viviam tal realidade: o ruralismo fotográfico era realizado a partir de uma perspectiva urbana e o indigenismo, de uma perspectiva não indígena. A alteridade experimentada pelo estrangeiro era, então, igualmente sentida pelos fotógrafos locais, que enxergavam e representavam a sua terra e o seu povo na condição de “outro”. (SANTOS, 2014, p. 171)

Para Santos, o trabalho de Graciela Iturbide em Juchitán é “estático, *a-histórico* e arquetípico” (Ibidem, p. 171), sendo um exemplo (ao lado de outros trabalhos fotográficos como o de Flor Garduño)

de fotografia indigenista. De fato, o início da carreira de Iturbide se dá no registro de populações originárias: ao entrar no Centro Universitário de Estudos Cinematográficos da Universidad Autónoma de México e tornar-se assistente do fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, que ministrou aulas na universidade, a fotógrafa o acompanha em viagens pelo território mexicano. A convite do Archivo Etnográfico del Instituto Nacional Indigenista de México, Iturbide registra, em seu primeiro trabalho fotodocumental, *Los que viven en la arena*<sup>4</sup>, a população *Seri*, composta de pescadores nômades que vivem no deserto de Sonora.

O contato com a cultura zapoteca e as mulheres de Juchitán ocorre no ano de 1979 a convite do pintor Francisco Toledo<sup>5</sup>, onde inicia uma série que culminaria no livro *Juchitán de las mujeres*, finalizado em 1989 depois de quase uma década de registros fotográficos:

Eu tive a sorte de receber, em 1979, uma ligação de Francisco Toledo que, sem eu saber, me ofereceu o projeto (de Juchitán). É um lugar mítico que foi visitado por Cartier-Bresson, Einstein, Tina Modotti, Frida Kahlo, algo que eu não sabia quando recebi a ligação. Ele queria que eu tirasse uma série de fotos que mais tarde ficariam na Casa de Cultura local. Então, eu passei

longos períodos de tempo vivendo ali. Eu conseguia me manter graças às litografias que Francisco me deu como presentes para vender, porque naquela época eu estava completamente quebrada. Em Juchitán eu passei muito tempo no mercado público, saindo com as mulheres de lá – mulheres grandes, fortes, politizadas, emancipadas e maravilhosas. Eu descobri esse mundo de mulheres e tratei de passar um tempo com elas, que me deram acesso ao seu cotidiano e às suas tradições. (ITURBIDE, p. 1 apud KELLER, 2007)<sup>6</sup>

Esta tornou-se a série mais reconhecida da fotógrafa. As fotografias são acompanhadas, desde a primeira edição<sup>7</sup>, pelo ensaio "El hombre del pinto dulce", da escritora de Elena Poniatowska<sup>8</sup>. Nesse texto as mulheres surgem fortes e grandiosas, agem conforme as próprias escolhas e parecem não sofrer com as opressões de gênero que, assim como em outras territorialidades do México, também estão presentes em Juchitán:

Juchitán é diferente de qualquer outra cidade. Tem o destino de sua sabedoria indígena. Tudo é diferente, as mulheres gostam de caminhar abraçadas e assim dominam os protestos,



panturrilhas, o homem um gatinho enfiado nas pernas, um cachorrinho que deve ser repreendido “Fica quieto”. Elas caminham tentando umas às outras, brincando, invertem os papéis, agarram o homem que olha para elas da cerca, puxam-no, seguram a mão dele enquanto as mães mentem para o governo e às vezes também para o homem. São elas que vão às passeatas e batem nos policiais. (PONIATOWSKA, 2010, p. 6)<sup>9</sup>.

As fotografias de Graciela e o ensaio escrito por Elena suscitam debates, uma vez que teriam contribuído para uma perspectiva de Juchitán como uma utopia matriarcal, conforme já mencionado, mas a questão se complexifica ao abordarmos o imaginário enquanto formulador de identidade. A pesquisadora Kátia Lombardi, utilizando-se dos conceitos de imaginário traçados por Gilbert Durand<sup>10</sup>, cunha o termo *documentário imaginário* para tratar de fotógrafos que criam imagens com base no *mundo imaginal*, aquele que flana entre o mundo real e o mundo da imaginação, potencializando-se o campo para a experimentação: “a imagem fotográfica sempre dependerá de um apreciador para ganhar significado. Diante de um signo de estatuto tão instável, cada receptor é induzido a buscar seu próprio modo de

interpretação” (LOMBARDI, 2007, p. 42). Além disso, em se tratando de estética, e de um regime estético, a implicação das escolhas ganha diferentes efeitos no dito *real*. Isto é, as representações dos corpos não são neutras, e o olho, a lente do espectador, estrutura-se por um emaranhado de representações socialmente construídas. Implicações estas que se darão no plano imagem, mas principalmente em suas derivações que ultrapassam a materialização fotográfica e percorrem o campo dos discursos. A própria fotógrafa fez questão de afirmar: “Eu interpreto o que está no mundo, e o público interpreta o que eu interpretei”<sup>11</sup>. O raciocínio se insere na problemática da autonomia na arte contemporânea (FABRIS, 2001), em que se entende que esta ocupa um tempo e espaço próprios:

Trata-se, para a arte, de uma mutação estrutural e perceptiva. A primeira explicita-se na busca de uma nova ideia técnica que, ao acabamento exaustivo da obra tradicional, contrapõe o confronto direto do artista com a matéria e o conceito, da qual resulta não a verossimilhança acadêmica e sim a enunciação do processo criador, como fruto da visão, da escrita plástica e da organização de um espaço dotado de leis próprias. A segunda

dirige-se diretamente ao espectador, conferindo-lhe um papel ativo na decodificação da obra de arte. (FABRIS, 2001, p. 15)

Isto é, a série *Juchitán de las mujeres* está inserida na chamada fotografia documental contemporânea, que se firma a partir de 1950 (MORAES, 2014), assumindo justamente uma perspectiva de autonomia a partir da qual se entende que a fotografia, como “documento/representação, contém em si realidades e ficções” (KOSSOY, 2002, p. 14). Assim, nos seis anos que visitou Juchitán regularmente, indo e vindo da Cidade do México e estabelecendo vínculos afetivos com os personagens registrados, é impossível, em última instância, que as imagens estejam dissociadas de sua própria perspectiva: “Eu fotografei a minha Juchitán. É o que eu vi”<sup>12</sup>, afirma a fotógrafa em entrevista (ITURBIDE, 2015).

Nesse sentido, conforme Sontag (2004), o ideal de uma objetividade será quebrado pelo que a autora nomeia como uma “transparência estritamente seletiva” (SONTAG, 2004, p.9). Assim, ao analisarmos as múltiplas camadas características de uma linguagem aprofundada como o documental, é necessário entendermos a imagem como conotativa, o que responde em parte à pergunta anterior – seria toda fotografia detentora de informação? A resposta, acreditamos,

é sim. Ao partirmos da conotação fotográfica proposta por Barthes, percebemos que esta se desenha sobre a denotação da própria imagem, isto é, ao se escolher determinado enquadramento em vez de outro, ou determinada temática em vez de outra, formam-se signos passíveis de interpretação, como veremos, ultrapassam um modelo de decodificação resoluto.

Ocorre que, nesse processo, a mensagem conotada – essa segunda camada, por assim dizer – fica escurecida, tal qual um negativo que não reagiu aos sais de prata. Está ali, mas é tratada como se não estivesse. Barthes aborda a questão em seu ensaio "A mensagem fotográfica" (BARTHES, 1990), em que explica os conceitos dos dois tipos de mensagem fotográfica e insere a problemática da fotografia ser muitas vezes tratada exclusivamente como aquilo que chama de *analogon*, a mensagem denotativa. Isso porque *analogon* seria essa semelhança tão estrita com o dito real que por vezes é, de fato, confundida com a ideia da existência dessa realidade crua, unilateral e acessível a todos os olhares. Por *analogon* temos a mensagem denotativa, a cena em si, o que está na imagem. Uma mensagem sem código, que pode ser traduzida em frases que escutamos no nosso próprio dia a dia, "ver para crer", "se eu vi é porque é", nas quais se coloca a fotografia em um patamar de representante da verdade,

**FIGURA 2.**  
Graciela Iturbide, *Magnolia II*,  
1986. Fotografia, 46,67 x 32,39  
cm. Coleção SFMOMA, São  
Francisco. © Graciela Iturbide



Magnolia: a construção imagética de uma muxe por Graciela Iturbide  
Luiza Possamai Kons

e não como um suporte que em dado momento se apropriou do desenrolar de uma cena do presente. Nesse sentido, para Barthes, o paradoxo fotográfico reside na existência de duas mensagens: a denotativa, em sua ausência de código, e a conotativa, passível de códigos de interpretação e que é justamente difícil de ser descrita uma vez que o plano da palavra corresponde a outra estrutura que não a sua. Contudo, além da dificuldade presente nesta conotação há também a própria carência de estudos de imagem no ensino regular. Aprendemos a ler e a escrever sem, no decorrer desse processo, termos um momento no raciocínio e leitura de imagens. Dessa forma, a crença da mensagem denotativa como testemunha ocular do real é mantida, inclusive em espaços que estariam destinados a essa discussão. Consciente ou inconscientemente, fazemos escolhas e, com esses recortes, assim pulsamos o imagético de códigos.

No que concerne a *Magnolia I e II*, e também às outras as fotografias presentes no livro *Juchitán de las mujeres*, e à estrita relação entre informação e arte na fotografia documental, faz-se necessário discutir a conotação dentro desta linguagem, uma vez que, ainda que o autor entenda que dentro do artístico os códigos sejam levados em consideração, não podemos esquecer que, nesse limiar em específico, a mensagem denotativa é, por vezes, tratada como una. Isto é, a

fotografia documental, adornada por uma estética petrificante, é cultuada pelo grande público como um aporte do que seria o real, ignorando-se, assim, a linguagem artística e o trabalho sobre essa ideia de realidade, além da necessidade de levantar discussões sobre métodos, sobre como lidar com as pessoas à frente da câmera ou como trabalhar com esses recortes de maneira honesta. Em outras palavras, outro questionamento que se insere nesse gênero de intersecções é: como estabelecer relações entre o ético e estético?

## ANÁLISE IMAGÉTICA DE *MAGNOLIA I E II*

Foi quando Graciela Iturbide estava em uma cantina em Juchitán que a muxe Magnolia apareceu decidida a posar para a câmera. Ambas se dirigiram para o quarto da zapoteca, no que a fotógrafa estabelece como relação de cumplicidade, sem excluir a atenção focada ao próprio gosto pessoal:

Nesse sentido, sou muito egoísta. Eu fotografo o que eu gosto. E, em geral, os retratos que faço são por cumplicidade. Por exemplo, [para a foto de] Magnolia, a travesti com o espelho, ela me pediu. Mas, em geral, eu tiro retratos quando as pessoas

me pedem, é no momento. Magnolia me disse: “Aí está, meu amor!” – porque é assim que falam os muxes – “Aí está, meu amor, tire uma foto minha!” “Claro, Magnolia.” Bom, naquele dia ele se vestiu como quis no quarto e fizemos o que ele queria, e o que eu queria, está me entendendo? Nunca penso em um retrato [antes], a não ser que seja um pintor ou algo mais pessoal. Mas em Juchitán foi no momento. Eu preciso de cumplicidade. (BARR, 2013)<sup>13</sup>

A declaração vai de encontro ao plano denotativo da imagem, uma vez que tanto *Magnolia I*, em que a personagem fita a câmera, quanto *Magnolia II*, em que o espelho é posicionado de modo a transmitir uma perspectiva de dualidade na qual o reflexo possa ser visualizado pela câmera, revelam uma escolha pensada para um retrato posado.

Em *Magnolia I* (figura 1), com a cabeça esticada em seu *sombrero*, que parece milimetricamente colocado de modo a deixar a estampa triangular paralela ao rosto, o colar alinhado ao decote, o meio sorriso da muxe transmite leveza e satisfação. O braço direito dobrado em direção à cintura, e o braço esquerdo esticado, segurando o detalhe rendado do vestido, em gestos que remetem



ao imaginário feminino, contrastam com o maxilar quadrado e os membros musculosos. O fundo de chão batido e a tintura descascada localizam a retratada em um cenário que claramente não é um estúdio, trazendo uma perspectiva de intimidade. Ao entrarmos em um símbolo de feminilidade, socialmente construído, nos seios que se projetam em um decote, Magnolia parece fazer uso de alguma forma de enchimento.

Já em *Magnolia II* (figura 2), o estereótipo mexicano evocado pelo sombrero, bem como do vestido curto contrastante com o corpo musculoso da retratada, cede espaço a uma brincadeira do estereótipo de sedução de um feminino que se revela sem se mostrar: o vestido é florido, mas é longo, o decote e parte dos braços são tampados. A roupa clara, florida, remete ao imaginário de pureza e romantismo, no qual os olhos lânguidos flertam sem nunca consolidar de fato a mirada. A dualidade de *Magnolia II* é reafirmada no reflexo, na formação de justamente duas Magnolias. O imaginário que se molda com as muxes poderia ser traçado como a eufemística do regime noturno das imagens de Durand, que se dá pela ambivalência: “Não só a noite sucede ao dia, como também, e sobretudo, às trevas nefastas” (DURAND, p. 194, 2012). As imagens entram em um jogo sugestivo, em uma camada ambivalente, em uma libido que nunca é uma coisa

só, em um amor que ainda que seja amor, sente ódio. E na própria fluidez do que seria a simbólica do feminino:

[...] na qual o princípio feminino é necessário à realização do Pleroma: o Salvador vem “formar”, e assim salvar, a Sofia feminina, figura das nossas almas incompletas. Vê se, em todos esses exemplos, tanto psicológicos como históricos, como o imperialismo do imaginário, ao acrescentar uns símbolos a outros, ao acrescentar, como mostramos, à temporalidade lunar a feminilidade menstrual, esboça uma eufemização que em si mesma é indicativa de uma ambivalência a partir da qual as atitudes diante do tempo e da morte podem se inverter. (DURAND, 2012, p. 195)

Enquanto em *Magnolia I* as escolhas parecem ter partido mais da retratada, em *Magnolia II*, o uso do espelho que tem o reflexo perfeitamente formado na imagem e o olhar da retratada direcionado para cima parecem remeter a uma escolha de Graciela;, talvez sua criação em um internato católico tenha contribuído para a construção, em seu ideário, essa duplicidade, uma perspectiva cristã dualista e

arquetípica em que bem e mal, Deus e o Diabo, Esaú e Jacó, estão a todo tempo disputando espaço dentro dos indivíduos.

Para além de sua materialidade, essas fotografias ajudam a suscitar um debate necessário, ainda mais ao tomarmos conhecimento de padrões patriarcais na cultura de Juchitán. As escolhas de Magnolia nos fazem pensar nas articulações construídas de gêneros que não foram e nunca serão fixos, e daí a pergunta: o que é ser mulher? E de quais mulheres estamos tratando? Ao abordarmos as consequências de mecanismos de opressão nos corpos, não podemos esquecer que a performatividade também se dá nos entres. Nesse sentido, Judith Butler (2003) questiona a ideia de uma mulher universal agente do feminismo, pois, ao alocarmos os sujeitos baseados em universalismos, inevitavelmente estamos criando mecanismos de exclusão:

Que relações de dominação e exclusão se afirmam intencionalmente quando a representação se torna o único foco da política? A identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento. Talvez, paradoxalmente, a ideia de “representação” só venha realmente

a fazer sentido para o feminismo quando o sujeito “mulheres” não for presumido em parte alguma. (BUTLER, 2003, p. 22)

Em *Magnolia I* e *Magnolia II* se contrastam as vestes de Magnolia com s de um retrato anterior, realizado no mesmo dia na cantina em que se conheceram (figura 3). Nele a muxe aparece à esquerda, segurando duas garrafas de cerveja e, fora o colar de pérolas, que também está presente nos outros dois retratos, usa uma calça rente ao corpo e um cinto, tido como um instrumento de imposição da masculinidade convencionalizada sobre o ideário feminino, bem como uma típica camisa campesina, comum em Oaxaca (FOSLER, 2004).

Saber que em *La Cantina Magnolia* não usava roupas exclusivamente femininas confere a informação de que, além de desejar ser fotografada, desejava ser retratada com vestimentas exclusivamente femininas, de modo diferente ao que, provavelmente, usava em seu dia a dia. A mescla de diferentes modos de se vestir é o lembrete que roupas são símbolos socialmente construídos:

A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é da própria ideia de um

original; assim como a noção psicanalítica da identificação com o gênero é constituída pela fantasia de uma fantasia, pela transfiguração de um Outro que é desde sempre uma “imagem” nesse duplo sentido, a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual molda-se o gênero é uma imitação sem origem. (BUTLER, 2003, p. 197)

Isto é, não existe uma identidade fixa e nem um passado único: a cada vez que a história é pensada, novos discursos são criados e um novo passado é modulado. Isso pode ser dito das muxes, que optam por se vestir com trajés típicos segundo a fluidez de um contexto específico, mas também daquilo que Woodward chama de *crise de identidade* (2014, p. 20), ocasionada pela aceleração da migração em decorrência da globalização: o contato entre as diferentes culturas, identidades plurais que ao mesmo tempo se contestam, em um fenômeno caracterizado pelas desigualdades sociais. Desses *choques de convivência*, oriundos de diásporas ocasionadas por conflitos e aceleração econômica, cria-se um período histórico de “colapso das velhas certezas” e caracterizado “pela produção de novas formas de posicionamento” (Ibidem, p. 25). E aqui, o posicionamento se modula na lógica da pluralidade de centros, por *deslocamentos*, a partir da



**FIGURA 3.**  
**(PÁG. ANTERIOR)**

Graciela Iturbide, *La cantina*, 1986. Fotografia, 29,5 x 44 cm. © Graciela Iturbide, © Colecciones Fundación MAPFRE / Fernando Maquieira.

qual não se é mais possível abordar classe segundo moldes marxistas, porque as estruturas sociais tradicionais de pertencimento, como as próprias relações de classe e a ideia de nação, são questionadas. Então, surgem outros pontos de conflito social e formação de identidade, “tais como [aqueles] baseadas no gênero, na ‘raça’, na etnia ou na sexualidade” (Ibidem, p. 30). Esses novos movimentos sociais, “como por exemplo as mulheres negras que têm lutado pelo reconhecimento de sua própria pauta no interior do movimento feminista” (Ibidem, p. 30), encaram a identidade a partir de uma postura não essencialista, enfatizando a fluidez e atravessando uma *identificação* inerente à própria classe social: entendendo que a formulação dos indivíduos perpassa vários pontos. Por isso, ao registrar uma Magnolia que nos mostra uma identidade questionadora do essencialismo de uma versão original, temos a construção imagética que aponta para uma identidade modulável e influenciada tanto pela própria regionalidade quanto por fatores políticos e globais.

## CONCLUSÕES

Em artigo publicado em junho de 2019 na revista *Art in America* (ASOKON, 2019), a fotógrafa Graciela Iturbide aparece como uma

artista verdadeiramente comprometida com sua visão interior. No artigo é citado algo que a fotógrafa já havia dito à curadora Kristen Gresh: “A obsessão inconsciente que nós, fotógrafos, temos é de que não importa aonde vamos, nós queremos encontrar um tema que carregamos dentro de nós mesmos”<sup>14</sup>. As respostas de Iturbide se focam em demonstrar a consciência de que seu olhar é o ponto de partida da obra, e não há como ter um controle sobre a fotografia e a maneira como esta será interpretada: “Há imagens que caminham sozinhas e que não se pode fazer nada, tem que deixá-las partir” (ITURBIDE *apud* ASOKAN, 2019, n.p.)<sup>15</sup>.

Ainda que seu trabalho seja criticado por trazer certo exotismo e certa aura de mistério, associados a uma ideia indigenista e influenciados por um chamado olhar europeu, as fotografias *Magnolia I* e *Magnolia II* não podem ser consideradas essencialistas, pois não há uma busca folclórica sobre a personagem ou uma ideia de identidade fixa. Tanto ao se visualizar as imagens quanto ao se conhecer o contexto em que as mesmas foram feitas percebe-se a fluidez dessa identidade. *Magnolia*, ao ser fotografada com roupas femininas tipicamente istemenhas, em uma época em que as muxes ainda não saíam vestidas desse modo, revela um passado identitário que se funde e é moldável: “isso não significa negar que a identidade tenha um



passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação” (WOODWARD, 2014, p. 28).

As fotografias de *Magnolia* se inserem em uma perspectiva contemporânea da arte, e ainda que possam ser associadas em um primeiro momento a um viés político e feminista, por se configurar as muxes, em algumas análises como figuras transgênero, esse não é o enfoque dado por Iturbide:

E por causa de Juchitán, muitas pessoas me descrevem como feminista. Eu digo a eles, sim, eu sou feminista, mas minha fotografia não é. Sim, eu ajudo as feministas. Mas, no meu trabalho, não sou nem política nem feminista. Sou política, faço parte da população politizada. Mas minha intenção [na arte] não é política nem matriarcal. (BARR, 2013, n.p.)<sup>16</sup>

Por consequência, fotografias como *Magnolia I* e *Magnolia II* se moldam inevitavelmente em construções arquetípicas, uma vez que a própria definição de real se forma em uma ficção (RANCIÈRE, 2012). Nesse sentido, essas imagens fazem parte do Documentário Imaginário, segundo o termo de Lombardi (2007) para definir as

fotografias documentais contemporâneas, nas quais a proposta de um relato fiel do que se vê é substituída por um discurso imagético que se assume como parcial e criador dos próprios signos.

## NOTAS

**1** “El imaginario popular almacena las imágenes de mujeres que disfrutaban de un homo-socialismo estrecho que les permite bailar entre ellas cual novias y amancebadas y gracias al cual el tradicional machismo mexicano queda inoperante”.

Exceto quando indicado o contrário, todas as traduções foram feitas pela autora deste texto.

**2** “Este Juchitán es otro México, un México en el cual se puede ver funcionar de otra manera la conjugación de los elementos de la identidad de sexo y género”.

**3** “Sí, hay la tradición que los homosexuales, como Magnolia, son muy bien aceptados en la sociedad, ayudan a las mujeres en el mercado y en las cantinas donde los hombres no pueden entrar.”

**4** Série em que registra a população *Seri*, pescadores nômades que vivem no deserto de Sonora, noroeste do México, e próximo aos Estados Unidos, local onde muitos migrantes que tentam entrar em território estadunidense morreram e morrem sem alcançar seu objetivo. Na primeira série documental de Graciela Iturbide, em que junto com outros fotógrafos e antropólogos, foi convidada em 1978, pelo Arquivo Etnográfico do Instituto Nacional Indígena do México para documentar populações indígenas. A escolha por registrar o Seri partiu da fotógrafa.

**5** Francisco Toledo (1940-2019) nasceu na cidade de Juchitán na província de Oaxaca e também morreu em sua cidade de origem. Foi um dos maiores responsáveis por tornar o local mundialmente conhecido, sendo o patrimônio Instituto de Artes Gráficas (IAGO), que abriga desde 1988 uma das coleções mais valiosas de um dos estados mais pobres do México. Suas criações que abordavam um universo fantástico de um México rural, com uma linguagem contemporânea, tornaram-no um dos artistas mexicanos de maior reconhecimento internacional. Também se destacou por ser um promotor cultural mantendo por meio de bolsas, desde crianças em idade pré-escolar até jovens universitários, e por sua preocupação com as questões ambientais. Informações extraídas de texto escrito por Alberto López para o jornal *El País* (LÓPEZ, 2021).

**6** “I was lucky enough to get a call in 1979 from Francisco Toledo who, without knowing me, offered me the (Juchitán) project. It is a Mythical place that had been visited by Cartier-

Bresson, Einstein, Tina Modotti, Frida Kahlo, something I did not know when Francisco Toledo called me. He wanted me to take a serie of pictures that would later be kept in the local Casa de Cultura (Cultural Center). I then spent long periods of time living there. I was able to support myself thanks to the lithographs Francisco gave me as presents to sell, because in those days I was completely broke. In the Juchitán I spent a lot of time at the public market, hanging out with the women there, these big, strong, politized, emancipated, wonderful women. I discovered this world of women and I made my business to spend time with them and they gave me access to their daily world and to their traditions."

**7** Publicada em 1989 por *Ediciones Toledo*.

**8** Elena Poniatowska nascida em Paris no ano de 1932, é uma das escritoras de maior reconhecimento no México sendo a primeira mulher a receber o Prêmio Nacional de Jornalismo com *La Noche de Tlatelolco*; recebeu também o prêmio Prêmio Xavier Villaurrutia, que recusou perguntando se iriam premiar os mortos no massacre. Além das novelas *La flor de lis*, *De noche vienes*, *Tlapalería*, *Paseo de la Reforma*, *Hasta no verte Jesús mío*, *Querido Diego, te abraza Quiela*, *Tínísima* (com o qual ganhou o Premio Mazatlán em 1992), *La piel del cielo*, que ganhou o Premio Alfaguara de novela em 2001. E pelo livro *El tren pasa primero*, o Prêmio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (2007). Recebeu o título de Doutor Honoris Causas de Universidades como da Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM) e da Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), também ganhou o prêmio Mary Moors Cabot de jornalismo da Universidade de Columbia (2004). Em 2013, recebeu o prêmio literário de maior relevância em língua espanhola, o Miguel de Cervantes.

**9** "Juchitán no se parece a ningún otro pueblo. Tiene el destino de su sabiduría indígena. Todo es distinto, a las mujeres les gusta andar abrazadas y así van avasallantes las marchas, pantorrillas, el hombre un gatito metido en sus piernas, un cachorro al que hay que reconvenir 'Estate quieto'. Caminan tentándose las unas a las otras, retozando, invierten los papeles, agarran al hombre que desde la valla las mira, tiran de él, le meten mano mientras le mientan madres al gobierno y á veces también al hombre. Son ellas quienes salen a las marchas y le pegan a los policías."

**10** Antropólogo e filósofo da ciência, Gilbert Durand (1921- 2012) foi o fundador do Centro de Pesquisas do Imaginário de Grenoble, criado em 1966. Os estudos de Durand e do Centro são

o contraponto a saberes positivistas que relegam a imagem ao segundo plano e que propõem que a materialidade de poder ser totalmente decodificada. Para estruturar seu pensamento, Durand, discípulo de Bachelard, parte de um pensamento influenciado pelos arquétipos de Jung e se baseia em uma imaginação que é sempre constituída por imagens simbólicas que são processadas individualmente, mas que são culturalmente determinadas: disso resulta uma espécie de espiral em que os sujeitos, ao mesmo tempo que são influenciados, também são geradores de símbolos. O trajeto de sentido da imagem, traçado por um extenso estudo antropológico, mescla-se entre o biológico e o social.

**11** “Yo interpreto lo que que hay en el mundo, y igual el público interpreta lo que yo interpreté.”

**12** “Yo fotografié mi Juchitán. Es lo que yo vi.”

**13** En ese sentido, soy muy egoísta. Yo tomo lo que a mí me gusta. Y en general los retratos que hago son por complicidad. Por ejemplo, [para la foto de] Magnolia, la travesti con el espejo, ella me lo pidió. Pero, en general, yo tomo retratos cuando la gente me lo pide, es en el momento. Magnolia me dijo, “Hay mi amor!” -porque así hablan los muxes- “Hay mi amor, hazme una foto!”. “Claro Magnolia.” Pues aquel día él se vistió como quiso en el cuarto e hicimos lo que él, y lo que yo quisimos, ¿me entiendes? Yo nunca pienso en un retrato [antes] al menos, de que sea un pintor o algo más personal. Pero en Juchitán fue en el momento. Yo necesito complicidad.

**14** “The unconscious obsession that we photographers have is that wherever we go we want to find a theme that we carry inside ourselves.”

**15** “Hay imágenes que caminan solas y que aún no puede hacer nada, las tiene que dejar.”

**16** “Y por parte de Juchitán, mucha gente me califica de feminista. Yo les digo, sí, soy feminista, pero mi fotografía no. Sí ayudo a las feministas. Pero en mi trabajo no soy ni política ni feminista. Soy política, soy una gente politizada. Pero mi intención [en el arte] no es política, ni matriarcal.”

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASOKON, Ratik. Critical Eye: Charting the Inner Landscape. **Art in America** - The guide museums, Galleries, and Artists, 1 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/critical-eye-charting-the-inner-landscape/>> Acesso em: 29 jul. 2019.

BARBOSA, Luanna. Muxes: Entre localidade e globalidade transgeneridade em Juchitán, Istmo de Tehuantepec. **Revista Mandrágora**, São Paulo, v. 22, n. 2, 2016, pp. 5-30.

BARR, Olaya. Entrevista a la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide (n. 1942). **Esferas**: The Undergraduate Student Journal of the NYU Department of Spanish and Portuguese, n. 1, primavera 2013. Disponível em: < [https://esferasnyu.wordpress.com/past-issues/issue\\_one/practice-1/entrevista-a-la-fotograf-a-mexicana-gabriela-iturbide-n-1942/#\\_ftnref2](https://esferasnyu.wordpress.com/past-issues/issue_one/practice-1/entrevista-a-la-fotograf-a-mexicana-gabriela-iturbide-n-1942/#_ftnref2)>. Acesso em: 28 jul. 2019.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica (1961). In BARTHES, Roland. **O Óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BOTTON, Viviane Bagiotto. Muxes: gênero e subjetivação, entre a tradição e as novidades. **Revista Ecopolítica**, São Paulo, n. 17, jan-abr 2019, pp. 19-32.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas antropológicas do imaginário**: introdução

à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2012.  
FABRIS, Annateresa. Arte moderna: algumas considerações. In FABRIS, Annateresa; ZIMMERMANN, Silvana. **Arte Moderna**. São Paulo: Experimento, 2001, pp. 15-32.

FOSLER, David. Género y fotografía en Juchitán de las mujeres de Graciela Iturbide. **Ámbitos**-Revista de estudios de Ciências Sociais y humanidades, n. 11, 2004, pp. 63-69.

GÓMEZ, Amaranta. Trascendiendo. **Desacatos**, n. 15-16, outono-inverno 2004, pp. 199-208.

ITURBIDE, Graciela, HARAZIM, Dorrit. **Solitary Bird**. 8 mar. 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/en/revista-zum-9/passaro-solitario/>> Acesso em jan. 2021.

ITURBIDE, Graciela. **Juchitán de Las Mujeres**. Cidade do México: Editorial RM, 2010.

ITURBIDE, Graciela. **La entrevista por Adela - Graciela Iturbide**, 19 mar. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=plvr6v09Tgw>>. Acesso em: 26 jul. 2019.

KELLER, Judith. **Graciela Iturbide: Juchitán**. Los Angeles: Getty Publications, 2007.

KOSSOY, Boris. **O paradigma da fotografia**. 2014. Disponível em: <[http://boriskossoy.com/wp-content/uploads/2014/11/paradigma\\_pt.pdf](http://boriskossoy.com/wp-content/uploads/2014/11/paradigma_pt.pdf)>. Acesso em: 26 jul. 2019.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea. Dissertação. Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

LÓPEZ, Alberto. **Francisco Toledo, el artista inquieto más influyente de México**. 17 jul. 2021. Disponível em: <<https://elpais.com/mexico/2021-07-17/francisco-toledo-el-artista-inquieto-mas-influyente-de-mexico.html>> Acesso em: 18 nov. 2021.

MORAES, Rafael. Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in)visível. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 10, n. 16, jan./jun. 2014, pp.53-84.

PONIATOWSKA, Elena. El hombre del pinto dulce. In: **Juchitán de las mujeres/ Graciela Iturbide**. México D.F:Editorial RM, S.A de C.V, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. Paradoxos da arte política. In RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012, pp. 51-81.

SANTOS, Carolina. Hecho en México: a questão da identidade nacional na fotografia mexicana. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 31, dez. 2014, pp. 162-179.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.



WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In TADEU, Tomaz (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

## **SOBRE O AUTOR**

**Luiza Possamai Kons** é mestranda no Programa de Pós-Graduação (Mestrado Profissional) em Artes da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), que integra a Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

Artigo recebido em 24  
de junho de 2020 e aceito em 9 de  
novembro de 2021.