

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

ANNA LUIZA DOS SANTOS GAMA ROSA COSTA

MULHERES MAZAHUAS:
Uma Iconografia Feminina na Obra de Mariana Yampolsky

Rio de Janeiro, 2021

ANNA LUIZA DOS SANTOS GAMA ROSA COSTA

MULHERES MAZAHUAS:

Uma Iconografia Feminina na Obra de Mariana Yampolsky

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Patricia Leal Azevedo Corrêa

Rio de Janeiro, 2021

CIP - Catalogação na Publicação

dC837m dos Santos Gama Rosa Costa, Anna Luiza
MULHERES MAZAHUAS: Uma Iconografia Feminina na
Obra de Mariana Yampolsky / Anna Luiza dos Santos
Gama Rosa Costa. -- Rio de Janeiro, 2021.
92 f.

Orientador: Patricia Corrêa.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2021.

1. História da Arte. 2. México. 3. Mariana
Yampolsky. 4. Mazahuas. 5. Mulheres. I. Corrêa,
Patricia , orient. II. Título.

COSTA, Anna Luiza dos Santos Gama Rosa. *Mulheres Mazahuas: Uma Iconografia Feminina na Obra de Mariana Yampolsky*. Rio de Janeiro, 2021. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RESUMO

Estudo da obra da artista estadunidense, nacionalizada mexicana, Mariana Yampolsky (1925-2002) a partir de uma seleção de gravuras e fotografias produzidas entre as décadas de 1940 e 1990 sobre mulheres da etnia indígena Mazahua. Sob uma perspectiva de gênero e de classe, busca-se analisar as imagens em seus aspectos plásticos, narrativos, socioeconômicos e culturais emanados principalmente das fotografias, que versam sobre as realidades multigeracionais das mulheres Mazahuas na sociedade transcultural mexicana.

Palavras-chave: Mariana Yampolsky; Mazahuas; Mulheres; México, Feminismo Marxista.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família, nas figuras de meu pai, Rico, minha mãe, Margot, e de meu irmão, Pedro Paulo, que estão sempre ao meu lado em todas as minhas trajetórias e mais esta, me incentivando, acreditando no meu potencial e reconhecendo a minha dedicação à pesquisa, sendo o meu principal esteio em todo o processo.

Agradeço ao Caio, meu companheiro, pela parceria e irmandade de todos os momentos, compartilhando o dia a dia, os estudos e os projetos de vida.

Agradeço à minha orientadora, Patrícia, por toda a paciência, auxílio e empatia ao longo da escrita, sendo uma grande referência, para mim, entre os tantos professores de excelência da UFRJ e da faculdade de História da Arte.

Por último, agradeço aos meus amigos, camaradas e familiares pelo carinho, solidariedade e estímulo constantes para a conclusão de mais um ciclo, que visa a abertura de tantos outros possíveis caminhos a serem percorridos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mariana Yampolsky, <i>La Mujer Mazahua</i> , 1980, fotografia.	15
Figura 2: Mariana Yampolsky, <i>Peregrina llorando</i> , 1984, fotografia.	16
Figura 3: Mariana Yampolsky, <i>Peregrinas</i> , 1990, fotografia.	17
Figura 4: Mariana Yampolsky, <i>Beso de la Muerte</i> , 1989, fotografia.	19
Figura 5: Mariana Yampolsky, <i>Todos Santos</i> , 1988, fotografia.	20
Figura 6: Mariana Yampolsky, sem título, sem data, fotografia.	22
Figura 7: Mariana Yampolsky, sem título, sem data, fotografia.	23
Figura 8: Mariana Yampolsky, sem título, sem data, fotografia.	24
Figura 9: Mariana Yampolsky, sem título, sem data, fotografia.	25
Figura 10: Mariana Yampolsky, <i>Plegaria</i> , c. 1990, fotografia.	26
Figura 11: Mariana Yampolsky, <i>Enaguas Bordadas</i> , 1988, fotografia.	35
Figura 12: Mariana Yampolsky, <i>El Mandil</i> , 1989, fotografia.	40
Figura 13: Mariana Yampolsky, <i>Caricia</i> , 1989, fotografia.	41
Figura 14: Mariana Yampolsky, sem título, sem data, fotografia.	42
Figura 15: Mariana Yampolsky, sem título, c. 1940-1960, gravura.	44
Figura 16: Mariana Yampolsky, sem título, c. 1940-1960, gravura.	45
Figura 17: Mariana Yampolsky, <i>Ganaremos la paz si luchamos por ella/El pueblo de México defiende la paz</i> , 1949, gravura em linóleo.....	46
Figura 18: Mariana Yampolsky, <i>La bomba atómica/A nosotros no!</i> , 1954, gravura em linóleo.....	48
Figura 19: Mariana Yampolsky, <i>Pausa durante la cosecha</i> , 1960, fotografia.	54
Figura 20: Mariana Yampolsky, sem título, 1993, fotografia.	57
Figura 21: Mariana Yampolsky, <i>Lavandera</i> , c. 1960, gravura em linóleo.....	58

Figura 22: Mariana Yampolsky, <i>La Cocina</i> , c. 1980, fotografía de gelatina de prata.....	59
Figura 23: Mariana Yampolsky, <i>Cocinera atiza al fogón en una choza del poblado de Malpais</i> , 1982, fotografía.....	60
Figura 24: Mariana Yampolsky, <i>La doncella y el toro</i> , 1992, fotografía.....	67
Figura 25: Mariana Yampolsky, <i>La bodega</i> , sem data	68
Figura 26: Mariana Yampolsky, sem título, sem data, fotografía.....	71
Figura 27: Mariana Yampolsky, sem título, sem data, fotografía.....	72
Figura 28: Mariana Yampolsky, sem título, sem data, fotografía.....	73
Figura 29: Mariana Yampolsky, <i>Maguey herido</i> , 1989, fotografía.....	81
Figura 30: Mariana Yampolsky, <i>Mujeres Mazahuas</i> , 1989, fotografía.....	82
Figura 31: Mariana Yampolsky, <i>La Mujer Mazahua</i> , 1947, fotografía.....	84

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. CAPÍTULO 1: <i>Aquí pongo mi espíritu en la ofrenda</i> . Mulheres Mazahuas e a Religião.....	12
3. CAPÍTULO 2: <i>Mi madre es una niña de cabello nocturno</i> . Vida e maternidade das mulheres Mazahuas.....	31
4. CAPÍTULO 3: <i>Mujer, caminas entre la risa y el barro</i> . Relações de trabalho, violência de gênero e mulheres Mazahuas	50
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: <i>Las palabras son fuerza, valor, camino / y van tejiendo nuestro ser</i>	75
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	86
7. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	91

INTRODUÇÃO

Neste trabalho pretende-se propor e explorar uma possibilidade de iconografia feminina das mulheres Mazahuas a partir do estudo e análise do trabalho da artista Mariana Yampolsky (1925-2002). Nascida nos EUA e bacharel em Artes pela Universidade de Chicago em 1948, Mariana visita o México durante sua graduação, em 1944, quando tem conhecimento sobre as atividades do grupo de artistas do Taller de Gráfica Popular (TGP) do México e seu engajamento político (FERRER, 1998, p.48). Ao aproximar-se do grupo, Mariana retoma uma antiga e amadora atividade, aprendida em família, a gravura, que já fazia desde os 10/11 anos de idade. Com a prática junto ao grupo, aperfeiçoa a técnica que era a principal tarefa artística desempenhada por esses artistas.

O TGP ficou conhecido internacionalmente pela participação em campanhas nacionais e mundiais pela paz, soberania dos povos, contra a guerra e declaradamente antifascista. Boa parte de seus integrantes foram membros do Partido Comunista do México e, por conta disso, o encontro de Mariana com esses artistas significou uma especialização na imagem como dispositivo da luta social (PALMA, 1998, p.14) – traço que ficará marcado em toda sua obra. A artista relata em entrevista sobre sua admiração pelo comprometimento político dos companheiros e os motivos que impulsionaram seu ingresso no grupo:

Meu ingresso no Taller de Gráfica Popular definiu o que seria minha vida porque o Taller era uma cooperativa de pintores e artistas gráficos autenticamente interessados nas lutas sociais e políticas dos camponeses e dos trabalhadores. Realmente colocavam seu talento a serviço dos que nada tinham e se comprometiam com eles (NASR, 2002, p. 124).¹

Sob esse ponto de vista, sua produção gráfica inicial retratou cenas vinculadas à vida comunitária, ao trabalho, aos aspectos históricos e à miséria do contexto mexicano, devido a sua ligação com a produção do Taller, ao qual se vinculara em 1944. Mariana se radicou no México em 1945, um ano após o seu ingresso, e depois se nacionalizou mexicana em 1958. Durante esse período, Mariana aprofundou sua relação com os colegas de trabalho e foi descrita de diversas maneiras pela emoção e sutileza significativas que sua atitude e trabalho evocaram. O que, na opinião de certos autores, fez dela uma referência para a expressão fotográfica do coletivo TGP (PEÑALOZA MÉNDEZ, 2001, p.46).

¹ Todas as traduções realizadas para o português são da autora.

A partir dessa afinidade que Mariana desenvolveu com o grupo, começou a fotografá-lo para fins documentais, registrando-os com o intuito de fazer gravuras e ilustrar um livro sobre os 12 anos do Taller (PONIATOWSKA, 1998, p.170). Foi dentro desse contexto que uma artista até então desenhista, pintora e recém gravadora, passou a ser também fotógrafa, exercício que se tornará protagonista na sua trajetória artística e que influenciará seu reconhecimento entre outros artistas, até o fim da sua vida. A fotografia foi uma atividade incentivada por seus colegas da Gráfica Popular, que notaram um talento proeminente de Mariana com a linguagem e a aconselharam a realizar aulas com a fotógrafa Lola Álvarez Bravo, aquela que seria sua grande mestra e maior referência estética.

Em 1959, no entanto, Mariana se desfez do grupo por divergências internas e teve que entregar a mãos inexperientes um arquivo gráfico que acumulou com tanto zelo ao longo desses 15 anos de envolvimento com o grupo. Um material que ela soube estar sendo vendido por preço desvalorizado, até que fosse possível recuperar e destinar parte desse fundo para ser guardado por uma instituição de confiança.

As milhares de estampas presentes nesse arquivo alimentaram por décadas a memória do grupo. Posteriormente, Mariana ainda produziu gravuras sozinha durante um período curto, porém sem grandes entusiasmos por sentir falta do processo de reflexão vivido em grupo – tão importante para seu crescimento profissional e humano (PALMA, 1998, p. 20). Para além do TGP, Yampolsky se desligou do trabalho coletivo e aderiu ao trabalho individual, que desempenhou até o fim da sua vida, em 2002. Foi, sobretudo, a partir de 1960 que se dedicou prioritariamente à fotografia.

Através da experiência adquirida com o TGP como gravadora, curadora e educadora, começou a fotografar nos anos 1960 em seu primeiro projeto pessoal de maior fôlego, que já traria temas que seriam recorrentes em suas fotografias dos anos 1980 e 90 onde se destacam danças, vestimentas indígenas, cerimônias religiosas e a vida rural em diversas regiões do México (FERRER, 1998, p. 51). Segundo Reyes Palma (1998), Mariana fotografou variados temas e objetos dentro de um olhar voltado para a realidade popular mexicana, na qual era evidente o interesse em registrar a arquitetura dos bairros mais simples, junto a folhagens e vegetações como o agave, por exemplo, com o destaque principal, no entanto, em retratar as pessoas.

Na tentativa de sintetizar o que Mariana trouxe em termos de diversidade, Reyes Palma descreve seu campo de interesses como “o rosto e o ser; a casa e a paisagem; o labor e a festa; a irmandade, os afetos e a morte” (PALMA, 1998, p.16), descrição que em muito se relaciona às categorias que serão sistematizadas sobre a iconografia feminina de Mariana no presente estudo. Nas palavras do autor, as representações humanas de Mariana são “rostos ou personagens que constituem vastas paisagens do sentir comunitário”, que ele identifica como uma “problematização do conceito de retrato” que significa “capturar o ser do modelo, do seu gesto” (p. 29). Nesse sentido, Mariana consegue abstrair das imagens uma “magia fotográfica (...) que faz do sujeito universal” (p. 30).

Na perspectiva da própria artista enquanto realizadora do trabalho, o fazer fotográfico teria se reduzido a documentar e emocionar, o que resultaria em uma espécie de “arquivo antropológico” (p. 15). Para ela, além de possuir de fato um valor documental, seu trabalho também era expressivo e conceitual. Sua obra foi considerada por muitos críticos como um universo à parte dos cânones de valoração vigentes no fotojornalismo, ao mesmo tempo diretamente associados a eles. Suas fotografias seriam, portanto, o encontro entre o criativo e o singular como elementos substanciais da expressão coletiva de um povo e de uma cultura, uma vez que trazem a comunidade, o cotidiano, o entorno rural e étnico de uma realidade ligada à síntese e à abstração (p.17) de um povo, com a intensidade de um olhar fotográfico único.

Enquanto fotógrafa, Mariana optou por não datar inúmeras de suas peças, como comumente é feito com a fotografia etnográfica (p.22) – talvez para fugir desse estigma tantas vezes direcionado ao seu trabalho. No entanto, sempre se preocupou em deixar evidente alguma referência capaz de contextualizá-las, tais como a identificação de sujeitos, rituais e costumes. Um pouco em função disso, os estereótipos que críticos delinearam em cima das culturas chamadas “tradicionais” vieram sobre seu trabalho, apesar de Mariana enxergar os elementos étnicos e populares na contramão da visão hegemônica do imaginário oficial, que os vê de maneira mítica, fantasmagórica ou exótica. Mariana considerava suas existências diferenciadas e palpáveis em suas particularidades, mas ainda assim, ficou muitas vezes marcada como “a fotógrafa indigenista” (MONTIEL, 2002, p. 106).

Para Yampolsky, o ato fotográfico corresponde a uma espécie de processo inicial de transmissão daquilo que resguarda a comunidade, o que faz com que a memória retorne com a intensidade de uma metáfora da vida, como intimidade e melancolia (PALMA, 1998, p.23). Há, ainda, uma recorrência de temas e objetos, mesmo que com tratamento diferente em cada situação.

A grande maioria de suas fotografias foi revelada em preto e branco e, mais para o final de sua vida, optou pela realização de fotos coloridas que se encaixaram em sua obra como uma nova temática e não, como se considera muitas vezes, como uma oposição a sua vasta produção em preto e branco (p.26). Portanto, considerando seu trabalho como um todo, a modernidade de sua fotografia foi capaz de conjugar qualidade e variedade formal com sensibilidade social:

Podemos qualificar a visão de mundo e da fotografia de Mariana Yampolsky como transmoderna: sensibilidade de outra ordem, fora da devoção cega pelo novo, pela mudança em si mesma, alheia às categorias de desprezo e exclusão contra a subalternidade (p.45).

Para esse mesmo crítico, a fotografia permitiu a Mariana somar partes do universo intrínseco à vida e à cultura de etnias indígenas e de comunidades populares, em um trabalho que se circunscreve ao que se chamou de uma proposta artística pós-revolucionária, ou seja, marcada pela experiência política da Revolução Mexicana (c. 1910-1920). Pois sua produção se desenvolveu “dentro de uma tradição cujo signo foi o compromisso, primeiro, com a gráfica militante, logo, com a fotografia e, por último, com projetos de ilustração em programas educativos de alcance nacional” (p.44) que influenciaram na forma e no conteúdo de um trabalho que se expandiu para a investigação das realidades subjacentes à história da identidade mexicana.

Nesse sentido, consensualmente entre os críticos sua obra é de intensidade emocional forte e íntima sobre o áspero da vida dos camponeses pobres, sujeitos de suas fotografias, além de expressiva em sua beleza e imaginação:

Uma realidade sem precedentes a comove: o país configurado a partir da luta e do desejo dos sujeitos de suas representações. Eles serão os únicos a descolonizar a imagem, que, ao reescrever sua história, a tornará, agora, inclusiva e nacional (p.45).

Essa análise não pretende dizer que Mariana buscou estetizar a pobreza. Pelo contrário, considera-se que ela foi capaz de, através das imagens, fazer críticas estridentes às profundas desigualdades sociais e econômicas no México. De modo que encontrava

beleza no inesperado entre os marginalizados (FERRER, 1998, p.47) e pavimentou uma “antropologia afetiva e na perspectiva da comunidade como manifestação do diverso e original” (PALMA, 1998, p.46).

Assim como as descrições anteriores representam bem a sua obra, ela também é, ainda, qualificada como: forte, pessoal e explicitamente referente ao caráter mexicano – por ser expressão da vida latente e presente, com suas árduas tarefas cotidianas. Fotografias que nos parecem honestas, dizem sobre a condição humana, pois Mariana era motivada por profundo respeito e preocupação com as pessoas normalmente ignoradas (FERRER, 1998, p.48).

Talvez a maior parte do seu trabalho tenha envolvido fotografias de mulheres Mazahuas empobrecidas do México. Os Mazahuas são um povo originário do noroeste do atual território mexicano, cuja história remonta às correntes migratórias do século XIII que posteriormente vieram a integrar o povo Asteca. Seu território se localiza, em grande parte, no México e se estende até Michoacán (CHAPELA, 2006, p.8). Os Mazahuas contemporâneos mantêm língua e cultura próprias, com presença marcante na sociedade transcultural mexicana.

Por ter origem em uma região que antigamente era abundante na criação de veados, a palavra Mazahua significa, no vocábulo nahua, “povo do cervo” (BADO MEJÍA, 2014, p.7), povo que tem fama de ter sido excelente caçador do animal (CHAPELA, 2006, p.16). Além disso, são de uma antiga tradição agrícola e campesina, assim como a maioria dos povos étnicos que compartilham a mesma origem territorial, cujas principais atividades baseavam-se na agricultura, na caça, pesca e que mais tarde se integraram ao comércio e à indústria. Nesse sentido, as autoras referenciadas acima afirmam ser a agricultura a atividade econômica mais importante, e seus principais cultivos o milho, o feijão, a fava e a abóbora. Em algumas regiões, inclusive, a maçã é uma fonte crescente de exploração comercial.

Como meio de subsistência e de manifestação cultural, os Mazahuas também possuem um diversificado trabalho artesanal que, além de peças em cerâmica, se destaca pelos produtos de lã de ovelhas e cabras e de fibra de agave, feitos a mão ou em teares de pedal, nos quais aparecem variados desenhos gráficos, principalmente nas vestimentas femininas. A través da arte do bordado em forma de grafismo, as mulheres expressam,

em suas roupas cheias de anáguas, seus relatos de tradição oral e, também, a memória do seu povo (CHAPELA, 2006, p. 22). Este foi um dos meios pelo qual, inclusive, foi possível manter a língua Mazahua viva entre o povo durante o período colonial.

Las artesanías son un complemento a sus actividades económicas pues son un fiel reflejo de su diaria convivencia con la naturaleza como por ejemplo los objetos de plata de Palmillas, sus magníficos textiles con las hermosas figuras y diseños, que en una explosión de colores nos regalan la naturaleza; como la “estrella mazahua” o los venados, su símbolo ancestral (BADO MEJÍA, 2014, p.10).

Segundo Bado Mejía, os artesanatos são um retrato fiel da íntima relação cotidiana que os Mazahuas mantêm com a natureza e, além da comunicabilidade e resistência como linguagem, expressam a simbologia de uma visão de mundo.

Pouco se sabe concretamente sobre as origens históricas da etnia Mazahua, no entanto, a partir de formulações de diversos estudiosos que buscaram se debruçar sobre essa lacuna, acredita-se que o período de dominação Asteca, precedente ao período colonial, foi o mais doloroso para os Mazahuas (MARUSIC, 2013, p. 44), que também sofreram tentativas de evangelização por grupos de jesuítas a partir do século XVI. Durante o período colonial foram subjugados, sendo escravizados como mão de obra indígena forçada, e foram economicamente dominados em grandes fazendas.

Posteriormente, os Mazahuas tiveram participação política em outros acontecimentos marcantes na história do México, com um século de diferença entre eles: a luta pela Independência do México em 1810 e a Revolução Mexicana (c. 1910-1920) – este último significou a devolução de terras, que haviam sido expropriadas, aos indígenas na forma de *ejidos*. Uma década depois, estiveram envolvidos também na luta pela reforma agrária no país:

[...] the significant improvement for Mazahua population took place with the Agrarian Reform in the 1930s. The land reallocation from the big haciendas significantly affected Indian people. The Agrarian Reform represented an effective acculturative force and with the creation of ejidos the indigenous peoples were in a more direct contact with local mestizos and with the Mexican government. However, despite these consequences, Indians even managed to consolidate their traditional governments and the indigenous inhabitants had their own land. (p.45)

É importante ressaltar a participação política das mulheres Mazahuas, principalmente nas lutas contemporâneas pela garantia de água ao povo, bem como ao menos mencionar o seu processo migratório constante – que será mais bem desdobrado nos

capítulos seguintes –, caracterizados por uma significativa pobreza no seio da etnia que trava a batalha pela garantia da sua própria sobrevivência.

Sobre os desdobramentos dessa realidade, há uma série de poesias contemporâneas produzidas por uma nova geração de literatos Mazahuas que serão utilizadas, em breves fragmentos, nos nomes dos capítulos do presente estudo, pela grande contribuição que trazem ao entendimento da dinâmica da vida atual dos Mazahuas, com seus enfrentamentos cotidianos e a permanência das suas raízes culturais ancestrais.

Além disso, as poesias cumprem, de certa forma, um papel de representação contemporânea de cantos tradicionais e de orações (CHAPELA, 2006, p. 26). Assim como os Mazahuas se utilizam do grafismo nas roupas para se comunicar, sua tradição oral também é registrada, segundo Chapela, através dessas poesias com narradores e poetas que cantam, em geral, a vida e, em particular, o cotidiano próximo, sensível, íntimo e pessoal.

Retomando os comentários sobre as fotografias de Mariana sobre as Mazahuas, Elizabeth Ferrer (1998) considera as imagens extraordinárias pelos mais variados motivos, sendo o mais significativo o fato de que a artista deu a elas a possibilidade de protagonismo da criação de suas próprias imagens (p.54). Nesse sentido, este trabalho inevitavelmente seria também, em grande parte, sobre essas mulheres, sem perder de vista que uma monografia é incapaz de contemplar todo o trabalho de Mariana registrando a etnia, muito menos cobrir a totalidade da sua obra de vida.

Dito isso, a pesquisa se concentrará em gravuras e fotografias que em sua grande maioria abordam as mulheres Mazahuas, aqui divididas em três segmentos temáticos: a religiosidade, a maternidade e o trabalho subalterno, concluindo com um olhar voltado para a individualidade dessas mulheres. Esses recortes temáticos tampouco esgotam as possibilidades de leitura sobre o trabalho da artista. No entanto, foram eles que suscitaram o desdobramento da monografia em um conjunto de análises de imagens de figuras femininas de uma etnia específica, que muito exemplificam os diferentes papéis desempenhados pelas mulheres em geral e, em particular, das indígenas na sociedade transcultural mexicana.

A ideia de privilegiar as fotografias das mulheres Mazahuas primeiro se dá por sua grande evidência enquanto sujeitos fotográficos no trabalho da Mariana. Seria

impossível trazer fotografias com a temática feminina sem falar sobre as Mazahuas. Em função disso, o tema apresentou-se a nós como uma interessante e importante possibilidade a ser explorada. Principalmente ao se considerar que se sabe pouquíssimo sobre a história da etnia, e sobre suas relações de gênero, menos ainda. Essas mulheres exercem uma força motriz na luta por sobrevivência do seu povo no dia a dia, das suas raízes e, também, nos ditos “papeis femininos” que desempenham em convívio social. Além disso, sob o aspecto formal, as fotografias de Mariana são impactantes, mais um motivo pelo qual esse tema se tornou tão atraente.

Desse modo, consideramos que todas as categorias temáticas estão fortemente interligadas, sobretudo na visualidade das fotografias, de tal forma que fizemos o exercício de selecionar as imagens que melhor explicitassem cada categoria de análise e que as tornassem plausíveis e distinguíveis entre si. Além dos três primeiros recortes, que normalmente mais condicionam a forma de vida das mulheres, é necessário ressaltar e considerar o fator da racialização das Mazahuas, reconhecendo-as como mulheres não-brancas. Um elemento que será crucial para uma análise que se propõe a refletir sobre algumas das nuances existentes nas desigualdades sociais e também de gênero.

Portanto, voltar um olhar crítico e cuidadoso para esses fatores é trazê-los ao debate, questioná-los e nos depararmos com possíveis aspectos desfavoráveis sobre essas realidades. O que pode nos levar a considerar o quão limitadora pode ser a execução desses tipos de papeis para um desenvolvimento pleno de habilidades, do transparecer de anseios e desejos de vida dessas mulheres. Mesmo que transpostas em beleza e poesia latentes, como mostram as fotografias de Mariana, também são pungentes as expressões de melancolia.

Nesse sentido, é nítido que há muito amor, entrega e profundo reconhecimento das mulheres no que vamos mostrar através das categorias, o que, no entanto, não exclui o seu contrário: a possibilidade de vidas forjadas em insatisfações ou até mesmo violências. Não se trata de exaltar feridas íntimas ou coletivas e superdimensioná-las, pois é nossa intenção, na verdade, desmistificar, desromantizar, sobretudo, estigmas nos quais mulheres devem ou precisam se encaixar, como algo natural ou imutável.

Dito isso, durante o exercício fotográfico, Mariana buscava preservar certo anonimato, chamando pouca atenção para si ou para sua presença, no entanto, em seu trabalho com as Mazahuas, é relatada uma maior afinidade na qual as mulheres presentes tomavam ciência, devidamente, da sua aproximação (FERRER, 1998, p.54). Com isso, alguns críticos como Ferrer e Reyes Palmas, consideravam que as fotografias marcavam encontros íntimos, compartilhados igualmente entre fotógrafa e fotografadas (p.55), que iam além da relação fotógrafo e sujeito fotografado. Sobre isso, Mariana reflete ao ser entrevistada sobre o impasse e as contradições que cercam o ofício dos fotógrafos, principalmente os implicados com a profundidade humana e suas dimensões étnico-raciais:

I'd love it if the people whose photographs appear in my new book about the Mazahuas could see themselves there. What these people think about their portraits is something we haven't heard. At first, many are afraid of the camera or angry, and I think I speak for most photographers when I say that we face situations where people challenge us, saying we'll make a lot of money from the pictures we take of them. Sometimes I feel the need to find out whether the subject of the photograph really thinks the image has turned out to be so good or so awful. (YAMPOLSKY; PALAFOX, 1994, p.60)

Fica implícito com o seu relato que essa aproximação requer sensibilidade, sobretudo respeito às privacidades, além da necessidade de indagar-se sobre receios alheios e possíveis recolhimentos daqueles que serão fotografados e que podem nutrir uma insegurança sobre os resultados que serão gerados. Ao mesmo tempo em que devemos nos lembrar da posição social da fotógrafa e das suas origens enquanto uma mulher de um arcabouço sociocultural bem consolidado desde a família até os estudos.

Além de ter sido estadunidense, branca, loira, de olhos claros e uma mulher fruto do seu próprio período histórico e contexto geográfico. Provavelmente com vícios médio burgueses e até mesmo resquícios de uma formação cultural, teórica e formal colonizadora, mesmo com o despertar para as realidades sociais e populares. As intenções artísticas podem ter sido das mais generosas, mas mesmo em circunstâncias mais cuidadosas, não estamos isentos de reproduzir olhares e comportamentos conservadores, opressores e violentos.

No entanto, não fosse a obra de Mariana, com todas as limitações do seu próprio espaço-tempo, talvez esse trabalho não tivesse se realizado, assim como outras brechas interpretativas sobre essas imagens, que podem confluir ou dissidir das minhas modestas tentativas de avaliação, não poderiam ser suscitadas. Os caminhos entre

contrários podem se complementar, avançar e surtir em proveitosos debates, assim como incorporar ou superar discursos.

Em outros aspectos, sob o ponto de vista da artista, o meio fotográfico tinha um valor especial por revelar amplamente a complexa luta entre tradição e modernidade entranhadas no coração da vida contemporânea mexicana, urbana e rural. Muitas das imagens retratam comunidades que se esforçavam para manter suas tradições, ao mesmo tempo em que integravam aspectos de uma cultura globalizada (FERRER, 1998, p.58). Essa tradição fotografada por Mariana traz um elo contínuo entre passado e presente por não tentar tratar do México em uma versão idealizada, mas, em especial, a vida no campo, que passou por mudanças radicais e violentas. Nesse sentido, seu trabalho é memória visual individual e coletiva do campesinato indígena.

Em uma época na qual a veracidade das fotografias já era constantemente questionada, Mariana permaneceu confiante em seu trabalho em preto e branco não manipulado – não apenas por suas capacidades expressivas únicas, mas pela força indiscutível do sentido de verdade que esse tipo de imagem ainda tem.

Além disso, ao longo de sua vida Mariana lançou 12 livros em séries temáticas sobre sua obra, em diferentes nacionalidades. A jornalista Elena Poniatowska foi uma grande amiga e escreveu inúmeras entrevistas que originaram artigos e até trechos para livros de outros autores, além do que ela mesma escreveu, que muito contribuiu para a biografia da artista.

Há também a Fundação Cultural Mariana Yampolsky, patrimônio artístico da fotógrafa e da própria identidade mexicana, criado em 2012 no México, dez anos após a sua morte. Esse fundo cuida da preservação e divulgação da obra da artista, criado pela coordenadora Gicela Arias Chávez, que relata em entrevista concedida ao jornal *La Jornada*:

El principal propósito desde la creación del organismo fue proteger los derechos de autor y resguardar el acervo, que consta de más de 70 mil negativos, además de sus impresiones. Todo el material se halla en perfecto estado de conservación en una bóveda que se construyó exprofeso. (CHÁVEZ apud RODRÍGUEZ, 2011, p.6)

Para a realização desse fundo, Gicela defendeu uma dissertação para obter o grau de mestre em Comunicação e Estudos da Cultura pelo Instituto de Investigación en

Comunicación y Cultura, cujo projeto final já vislumbrava a materialização da Fundação em homenagem à artista (CHÁVEZ, 2014).

Para finalizar esta introdução, vale a pena trazer algumas considerações da própria artista acerca do seu processo criativo. Mais especificamente sobre a quebra de expectativas gerada por sua obra, em um país de cultura popular tão colorida como o México, Mariana comenta: “when a black-and-white photograph is well done, the viewer adds the color. There's no such thing as ‘without color.’ The range of black and white, with all the intermediate greys, suggests, gives form and volume” (YAMPOLSKY; PALAFOX, 1994, p.60). Declara a artista em defesa do seu trabalho, colocando em pé de igualdade as fotografias em preto e branco e as coloridas, demarcando o fato de que existe uma escala de tonalidades ampla entre o preto e o branco, assim como no leque cromático. Além disso, acrescenta, em função da demanda da própria realidade, ela fotografa em cores, à medida que se autodescreve como uma investigadora da vida que a cerca, privilegiada com a capacidade de interpretá-la.

Sua busca, conforme ela própria e a opinião dos críticos até o início dos anos 2000, esteve prioritariamente direcionada, mesmo em seu trabalho solitário, ao oposto do individualismo – a coletividade. Sobre isso, Poniatowska faz um comentário complementar: “[Mariana] Vive la vida como una tarea colectiva; se apasiona por las causas sociales y lo que le sucede a su país es su problema personal” (PONIATOWSKA apud NASR, 2002, p. 124-125). Para Yampolsky, o que importava sobre seu trabalho era a dimensão humana que ele trazia e que podia suscitar, acima de relações construídas através da fama ou do lucro.

CAPÍTULO 1: *Aquí pongo mi espíritu en la ofrenda.* Mulheres Mazahuas e a Religião

*Aquí están mis manos,
cargadas de flores y copal.
Aquí pongo mi espíritu en la ofrenda.*
Julio Garduño Cervantes (2004, p. 179)

*Aquí están mis manos
llenas de energía y de fe,
las manos que tejen la red
para atrapar los misterios de la tierra.*
Julio Garduño Cervantes (2004, p. 180)

A religião é parte fundamental de diversas sociedades humanas e para o povo Mazahua – que expressa a fusão racial e cultural de assentamentos indígenas tolteca-chichimecas sob a colonização espanhola (BADO MEJÍA, 2014, p.7) – isso não é diferente. O catolicismo se impôs a esse povo e foi fortemente assimilado, porém também foi sincretizado. O jornalista e intelectual marxista peruano José Carlos Mariátegui refletiu sobre o poder do cristianismo no contexto de domínios coloniais hispano-americanos, incluindo o México: “The Catholic religion was superimposed on indigenous rites, only partially absorbing them.” (MARIÁTEGUI, 1928).

O que muito pode nos dizer sobre uma cultura de raiz colonial com uma religião hegemônica, juntamente à incorporação de outras culturas mesoamericanas com as quais os Mazahuas tiveram contato nas correntes migratórias (MARUSIC, 2013, p. 43-44). O historiador e intelectual mexicano Enrique Dussel explana sobre o processo histórico de evangelização europeia dos índios no México, em sua investigação e construção da *História da Igreja na América Latina*:

Desde Cuba, Cortés comienza la conquista del continente en 1519. Pero la evangelización metódica de México no empezó hasta 1524, con la llegada de los doce primeros misioneros franciscanos; y, sin embargo, desde la primera hora, por la presencia del mercedario fray Bartolomé de Olmedo y el sacerdote secular Juan Díaz, el cristianismo fue presentado ya a los indios. (DUSSEL, 2014, p. 93)

A citação ajuda a contextualizar essa assimilação sincrética religiosa da etnia Mazahua, embora Dussel não tenha desenvolvido estudos especificamente sobre esse povo, assim

como poucos historiadores o fizeram, uma vez que se observa que esse é um resgate mais recente e ainda não tão bem consolidado na produção acadêmica.

Nesse sentido, antes de entrarmos de fato na apresentação das fotografias das mulheres Mazahuas tiradas por Mariana, com o enfoque na temática da religião, é indispensável traçarmos um breve panorama sobre como esta etnia se relaciona com o catolicismo e o sincretismo religioso e, em seguida, sobre as particularidades desse fenômeno no debate de gênero – afinal, nas discussões que serão desenvolvidas, é praticamente impossível dissociá-lo das questões culturais.

De acordo com as fontes pesquisadas, a religião para os Mazahuas tem uma forte relação entre a vida e a natureza, além de reunir ritos antigos e comemorações católicas. Durante as cerimônias, os fiéis se concentram em entregar-se espiritualmente aos rios, às montanhas, ao fogo, ao sol e à água. Este processo cerimonial inclui procissões, cantos, músicas e danças que ocorrem em um espaço e tempo sagrados. De uma maneira geral, saúdam os elementos da natureza que representam símbolos de um desfrute de uma vida completa:

En el pasado originalmente atraídos por las fuerzas sorprendentes de la naturaleza adoraban al sol, la luna, la lluvia, el aire, el trueno y el agua, por la cercanía de los matlazincas y otomíes; posteriormente con las invasiones toltecas, chichimecas y aztecas, adoptaron deidades que les fueron impuestas en forma de ídolos de piedra o madera: el dios fuego (ueueteotl) y la diosa de la tierra (Ilamateuctli). (BADO MEJÍA, 2014, p.12)

Esses símbolos reportam à incorporação forçada e violenta de elementos socioculturais no período de colonização e foram canalizados para novas interpretações, assim como novas construções narrativas e novas significações.

Em algumas das principais festas Mazahuas celebra-se primeiro fora do povoado, no meio do campo, junto à natureza, onde os devotos lançam grandiosos foguetes ao céu que se propagam como fortes trovões, a fim de que o silêncio jamais cubra a Terra. Em seguida se limpam nos rios, o que inclui lavar as vestimentas em um marco de festividade e religiosidade, como ocorre, por exemplo, durante a Festa de Santiago. Somente após todo o processo, entram novamente no povoado: limpos, transformados e dispostos a reiniciar suas vidas (CHAPELA, 2006, p.25).

Na organização social tradicional das comunidades Mazahuas, se destacam as figuras vinculadas a práticas religiosas, como os “mordomos” (*mayordomos*) e os “fiscais”, que

são eleitos de acordo com seus costumes, com a influência que exercem na comunidade e com a periodicidade que marca a troca do “cargo”. Suas funções, em geral, se referem à organização dos ritos e das festividades. No entanto, “en la actualidad, los cargos religiosos tradicionales como el de la mayordomía se practica cada vez menos, principalmente entre los jóvenes; son los viejos quienes tratan de mantenerlos.” (VARGAS VELÁZQUEZ, 2011, p.4)

Durante as cerimônias, crianças usam véus com babados de renda que carregam um sentido religioso de proteção contra espíritos malignos, uma vez que, quando são pequenas, não podem se defender do perigo e, dessa forma, os tecidos as blindam de todo o mal (CHAPELA, 2006, p. 22-23). Visualmente, podemos observar essa utilização por algumas meninas nas fotografias de Mariana Yampolsky: *La Mujer Mazahua*, *Peregrina llorando* e *Peregrinas* (figuras 1, 2 e 3, respectivamente). Ao observarmos essas primeiras fotos, encontramos diversos elementos que retratam muito bem a temática que nos propusemos a debater neste capítulo: símbolos expressivos do que significa a vida religiosa para os Mazahuas.

Através dessa primeira fotografia já conseguimos ter a dimensão da riqueza de detalhes que a obra de Mariana nos deixou. Ao trazer fragmentos de cenas de importantes contextos da vida e do cotidiano das mulheres Mazahuas, como são as cerimônias religiosas, Mariana se utiliza da técnica da fotografia para valorizar a entrega da etnia ao trabalho coletivo que é artesanal, social, cultural e também espiritual, de organizar os seus rituais.

Na fotografia *La Mujer Mazahua*, vemos primeiro à esquerda um andor ornamentado com lenços e diversas guirlandas de milho inchado junto a algumas flores, que possivelmente irá sustentar algum ícone religioso a ser adorado. Em destaque nessa fotografia vemos uma criança que olha em direção à câmera com um olhar penetrante, característico das personagens principais das fotografias de Mariana.

A *Mulher Mazahua* em questão, à qual o título da fotografia se refere, não é claramente indicada, afinal são várias mulheres presentes que podemos observar, de diversas idades – entre mães (como a que está sentada à direita com um filho no colo), possíveis avós (como as mulheres de costas que vemos à esquerda da menina) e as várias crianças que podemos notar mais próximas ao andor. Talvez o título pretendesse sintetizar uma ideia

do que é a mulher Mazahua, como se houvesse uma identidade representativa dela ou então a sua multiplicidade, através de todas as que foram registradas nessa fotografia.



Figura 1 - Mariana Yampolsky, *La Mujer Mazahua*, 1980, fotografia. (Fonte: https://issuu.com/c_imagen/docs/imagemmemoria)

Além disso, a vestimenta das mulheres também é algo a se observar. Mesmo em resoluções em preto e branco, podemos nos atentar ao detalhamento das tramas e das estampas que as envolvem e que também aconchegam os seus filhos. Essas mesmas mulheres que estão em pé encontram-se próximas a um grande arranjo de flores que muito possivelmente destina-se a uma oferenda. E ao fundo vemos uma bela paisagem montanhosa, o que parece ser característico das vilas mencionadas no processo histórico de assentamento da etnia.

Ao observamos a próxima fotografia, *Peregrina Chorando*, é expressiva a entrega e a seriedade com as quais são encarados os ritos religiosos pelas mulheres Mazahuas. Nessa fotografia, como sugere seu título, vemos uma adolescente peregrina chorando, provavelmente de emoção, que é a figura central da fotografia, de cabelos longos. As demais demonstram, através de seus semblantes, intensa concentração ou estarem absortas em outros pensamentos de forma contemplativa.

Nesta segunda fotografia, Mariana novamente nos traz muita sensibilidade com as expressões faciais das mulheres, que são outra marca registrada de sua obra, com um tom de melancolia que pode nos dizer tanto sobre suas devoções, quanto sobre os aspectos sociais que as assolam e que serão mais bem desenvolvidos adiante.

Sob outros pontos, é impossível não falarmos sobre os elementos religiosos presentes nas vestimentas dessas meninas que são essenciais para caracterizar a respeitabilidade dada aos contextos cerimoniais, como o uso do véu rendado, os arranjos de flores sobre suas cabeças, os vestidos longos e brancos forrados com anáguas, além das cruzes penduradas em seus pescoços e os chales que lhes cobrem os ombros.



Figura 2 - Mariana Yampolsky, *Peregrina llorando*, 1984, fotografia. (Fonte: <https://www.gob.mx>)

A próxima fotografia, *Peregrinas*, dialoga diretamente com a anterior através do seu título. Dessa vez vemos mãe e filha lado a lado, participando da vida religiosa coletiva. Essa tradição de inserção nas atividades sagradas costuma ser passada através das gerações e é possível perceber um maior comprometimento por parte das mulheres, que estão presentes desde o preparo das procissões até os momentos ritualísticos.

Nesta imagem, tanto a filha quanto a mãe aparentam ter um tom de pele um pouco mais escuro do que as mulheres das fotografias anteriores. A mãe, como podemos observar, entrega seu corpo a serviço da peregrinação ao colocar em suas costas um cesto amarrado por um pano, provavelmente com alguma oferta a ser concedida. Mais uma vez somos fisgados pelo olhar penetrante da criança na foto, única que direciona o olhar muito próximo à câmera, possivelmente olhando diretamente para a fotógrafa ou para algum objeto ou indivíduo posicionado ao lado esquerdo da artista. Ao passo que ao redor vemos desfocadas algumas silhuetas de pessoas que utilizam os véus sobre as cabeças e que caminham para a direção oposta do centro da imagem. Ambas, mãe e filha, também os vestem, junto com as flores que formam grinaldas que seguram e ornamentam os véus, além das cruzes no pescoço e os vestidos de mangas longas.



Figura 3 - Mariana Yampolsky, *Peregrinas*, 1990, fotografia. (Fonte: https://issuu.com/c_imagen/docs/imagemmemoria)

Dito isso, ao explorarmos um pouco mais a construção da cultura religiosa na etnia Mazahua, nos deparamos com a afirmação da educadora mexicana Luz María Chapela (2006, p.23) de que a incerteza é um elemento presente na vida dos Mazahuas – uma concepção advinda da colheita que nem sempre dá os resultados esperados, ocasionando uma oscilação constante entre momentos de abundância e de fome entre o povo. Por

isso, muitas das poesias contemporâneas Mazahuas suplicam pela fartura e clamam pela chuva, para que a fome cesse entre eles. No acúmulo das crenças no seio da etnia, eles consideram as pessoas frágeis, sendo necessária a consciência de enfrentamento à incerteza – para que os Mazahuas possam trabalhar para conseguir o que almejam, tendo ciência de que a sua concreção pode não ser assegurada.

Dessa forma, acredita-se que suas principais festas celebrem precisamente a época da espera – quando já se arrou a terra, já se plantou a semente, já brotaram as plantas e já se removeram as ervas daninhas, porém ainda não se sabe se o milho (sua principal fonte de alimento) vai crescer e amadurecer. São nessas festas da incerteza que eles afirmam: já fizemos o que podíamos, agora oremos, vamos pedir sorte, clamar para que não se estraguem os plantios com o vento ou a chuva.

Essas festas são acompanhadas por foguetes, tambores e flautas, como podemos ver através da fotografia *Beso de la Muerte* (figura 4). Porém, o mais importante das cerimônias é a dança junto com suas oferendas de flores e comidas que são carregadas pelas mulheres, como podemos observar através das fotografias *Todos Santos* (figura 5) e as três seguintes (figuras 6, 7 e 8), selecionadas a partir da exposição *Mujer Mazahua* realizada em 2017 pelo Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), ligado ao Governo do México, com base no acervo de Mariana Yampolsky sobre a etnia (ESTADOS UNIDOS MEXICANOS, 2017).

Na fotografia *Beso de la Muerte* já podemos observar alguns novos elementos presentes, além dos já mencionados. Vemos algumas meninas dispostas lado a lado, como se formassem um círculo, vestindo a roupa branca, com os cabelos presos em penteado com trança, usando chales ou camisas de tecido de manga comprida, o *hiupil* pré-hispânico, e chapéus com as guirlandas floridas. No meio da fotografia, para onde se centralizam nossos olhos, vemos uma adolescente com o rosto abaixado exprimindo certo constrangimento e/ou medo com a proximidade da pessoa que está fantasiada como uma personificação da morte que, por sua vez, pode ser uma metáfora para a insegurança transcultural em relação à finitude da vida. Uma incerteza que fomenta diversas interpretações filosóficas e religiosas sobre a existência ou não de vida após a morte.



Figura 4 - Mariana Yampolsky, *Beso de la Muerte*, 1989, fotografia. (Fonte: <https://www.sfmoma.org>)

A jovem utiliza um manto estampado chamado *quechquemitl*, que é um elemento da vestimenta tradicional dos Mazahuas e que atualmente é mais utilizado por pastoras em cerimônias religiosas, sendo confeccionado através de um trabalho manual que requer ampla habilidade com o manejo desenvolvido:

El quechquemitl era una prenda compuesta por dos lienzos rectangulares unidos por sus extremos, configurando una pieza romboidal con una abertura al centro para la cabeza, caía cubriendo el pecho, hombros y espalda. Sus bordes extremos se adornaban con flecos y sus internos con finos tejidos multicolores. En la actualidad las mujeres mazahuas aun lo usan. (BADO MEJÍA, 2014, p.16)

Observa-se, por meio das fotografias de Mariana, que essa indumentária típica era fortemente utilizada nas décadas de 1980 e 90, e ainda o é na atualidade, conforme nos relata a citação anterior. No entanto, com o expressivo movimento de migração das mulheres, principalmente entre as que passaram a morar nas cidades, as vestimentas tradicionais vieram se modificando para o uso mais habitual de blusas e calças jeans, conforme os costumes dos centros urbanos. Porém, as mulheres Mazahuas ainda utilizam colares e elementos de adorno produzidos pelo próprio povo. Além disso, há uma resistência no seio da etnia em se adaptar a essas modificações impostas, devido a

importância de manterem as suas caracterizações seculares, assim como a utilização das roupas tradicionais quando essas mulheres retornam ou visitam o seu povoado (p.14).

Ainda sobre a figura 4, acrescente-se que é perceptível nesta imagem, pela primeira vez, a presença masculina através do tocador de flauta e dos dois meninos que aparecem ao fundo da foto, ainda que em um ambiente majoritariamente feminino.



Figura 5 - Mariana Yampolsky, *Todos Santos*, 1988, fotografia. (Fonte: <https://phxart.org>)

Na fotografia seguinte, *Todos Santos*, vemos algumas figuras femininas de costas com os mesmos trajes e penteados das fotos anteriores, além dos arranjos de flores na cabeça e os buquês que carregam para ofertar. As meninas ou jovens adultas caminham em direção ao recinto que parece ser o local onde ocorrem as atividades religiosas, como uma prática que, além de ser uma responsabilidade a ser cumprida para com os seus pares, faz parte de um ritual que alimenta e engrandece espiritualmente as suas almas.

A arquitetura popular desse recinto, que é outro tema de extrema importância dentro da obra de Mariana, ganha um protagonismo especial nessa foto com a sombra que lhe recai evidenciando as formas geométricas da casa. Características essas muito presentes no trabalho de luz e sombra das fotografias da artista.

Essas meninas possivelmente se destinam a preparar a ornamentação de altares no espaço interno da Igreja. Os altares Mazahuas, assim como as oferendas e demais arranjos para eventos religiosos, são uma fusão barroca entre gazes e flores. Um antigo estilo ornamental de origem pré-hispânica usado para contornar as efígies, que são representações em algum suporte ou material de um personagem real ou simbólico de sua cultura (PALMA, 1998, p.28). Esse estilo ornamental é usado em ocasiões como o Dia de Todos os Santos (figura 5) e é a expressão de um “conceito mágico do universo” (BADO MEJÍA, 2014, p.29). Inclusive, essa data comemorativa e o Dia dos Mortos ocorrem na mesma ocasião, sendo, para a etnia, sinônimos da mesma festa (MARUSIC, 2013, p. 57).

A próxima fotografia (figura 6) traz novamente elementos vistos anteriormente, como as guirlandas de milho inchado junto aos arranjos de flores, e um novo que é o enquadramento de uma parte do andor carregado nos ombros por duas mulheres de aparência um pouco mais madura, que se cobrem com seus lenços estampados. Nessa foto, nos chamam atenção seus semblantes que parecem-nos expressar, respectivamente, forte convicção e plenitude com a tarefa religiosa. Uma reflexão sobre a real profundidade que significa essa ação para elas, que transcende o momento dessa experiência no plano material. Ao fundo podemos observar parte da arquitetura popular de fachada branca com uma espécie de toldo com estampa de cruz.



Figura 6 - Mariana Yampolsky, sem título, sem data, fotografia. (Fonte: <https://www.gob.mx>)

Em sequência, a fotografia de número 7 nos mostra mulheres em movimento, carregando objetos tais como os arranjos de flores com milho inchado dentro de vasos brancos e uma bandeira em um mastro com ponta de cruz envolta em pequenas flores. Os passos dados por essas mulheres nos sugerem acompanhar uma procissão, como se fosse a saída do local para onde as jovens da fotografia 5 se direcionaram. Além disso, observando-as podemos identificar os trajes típicos e as saias com anáguas que provocam volume sobre seus quadris.

Ao fundo, no canto direito, conseguimos ver duas pessoas sentadas: uma criança mais próxima à entrada da Igreja e uma mulher adulta com uma pequena trouxa ao seu lado. Ambas se vestem de maneira semelhante às mulheres Mazahuas participantes da atividade, porém, através de suas aparências, parecem-nos fazer parte de uma classe mais popular e pauperizada. Além das pessoas, observamos também os detalhes da arquitetura com aspectos que nos denunciam marcas do tempo como rachaduras, manchas escuras e descasques de tinta. Características que podem ser metafóricas para marcos importantes no âmbito das concepções da religião cristã, em que o tempo da

ação divina é relativo e tem a sua própria dinâmica, prevendo o exercício da paciência e da espera por parte dos seus fiéis.



Figura 7 - Mariana Yampolsky, sem título, sem data, fotografia. (Fonte: <https://www.gob.mx>)

A fotografia abaixo, de número 8, nos parece uma continuação da anterior, possivelmente porque tais fotografias devem ter feito parte de uma mesma série fotográfica. Esta imagem é muito rica em detalhes que nos trazem diferentes gerações de mulheres, desde crianças a idosas – mostrando-nos o caráter geracional da tradição religiosa e, também, o forte aspecto da coletividade que lhe é elementar.

É possível observar também todas essas mulheres envolvidas com grande severidade na procissão, pelas maneiras de caminhar, pela postura corporal e inclusive pelas suas expressões faciais. É importante acrescentar a participação de uma figura masculina, em especial, ao fundo, junto a outros dois – um atrás e outro à extrema esquerda da foto, que carrega em seus ombros um caixão que nos sugere a possibilidade de um contexto funerário ou de um rito de homenagem a algum semelhante falecido. Esse fato nos sinaliza a presença do tema da morte, assim como em outras fotografias, a exemplo de *Beijo da Morte* (figura 4). Complementarmente, sob o aspecto da ambientação, vemos

um chão de terra e casas ao fundo e pela lateral, além de alguns pinheiros e plantas de agave, que criam toda a aura popular, ritualística e cotidiana da etnia.



Figura 8 - Mariana Yampolsky, sem título, sem data, fotografia. (Fonte: <https://www.gob.mx>)

Sobre a presença de uma vasta vegetação em diversas fotografias, muitas vezes a flora local adquire significados sagrados nos rituais religiosos Mazahuas, como, por exemplo, é o caso das folhas pontiagudas do maguey (agave), muito fotografadas por Mariana. O maguey, além de típico da paisagem mexicana, geralmente possui uma conotação sacrificial de origem antiga ou relativa à miséria enfrentada por aqueles que habitam lugares agrestes (BADO MEJÍA, 2014, p.27), e está presente no fundo da figura 8, ao lado direito, que na cena, através do seu significado, pode dialogar com a simbologia da morte representada pelo caixão trazido nos ombros do homem.

Como se vê, a morte é um dos temas centrais não só da vida religiosa do povo como também das fotografias da artista que retratam esse contexto, junto aos costumes da etnia Mazahua, como o Dia dos Mortos (figuras 4 e 5) e os ritos funerários, que são expressões de uma tradição mexicana que se consolidou no período colonial:

Na colônia, os costumes foram transformados, aceitando-se o dos espanhóis, entre eles, a crença na imortalidade da alma ou que os mortos faziam uma

longa jornada pelos rios e perigos. Por isso, em seus túmulos colocavam tortilhas, potes com comida ou sementes e jarros de água; um tear, um molcajete, um metate, às vezes implementos agrícolas, cães, etc., dependendo se era um homem ou uma mulher. Eles tinham certeza de que no Dia dos Mortos ele voltaria para visitar a casa e por isso prepararam oferendas das quais hoje só resta a aparência ou o simples simbolismo, sem se aprofundar seu significado. (p.14)

São elementos que constroem a totalidade de significados estruturantes de uma cultura e de uma visão de mundo que ingerem as formas de relação objetivas e subjetivas entre os indivíduos do próprio povo. E que, não surpreendentemente, se evidenciam através da materialidade fotográfica em toda a beleza não coreografada, que apenas se expressa na sua simplicidade, na sua riqueza imaterial e nas suas características.



Figura 9 - Mariana Yampolsky, sem título, sem data, fotografia. (Fonte: <https://www.gob.mx>)

Ao analisarmos comparativamente a figura 9 com a figura 10, é possível elencar alguns pontos interessantes. Primeiro, é contrastante entre as duas fotografias o caráter da coletividade em relação à individualidade, que são duas maneiras de se viver a religiosidade que podem ser alternantes e complementares entre si, a depender da experiência pessoal de cada devoto.

Na figura 9 podemos observar a socialização entre as mulheres que parecem-nos estar preparando uma cerimônia ou festividade, conforme confeccionam arranjos de flores. Ao passo que, na figura 10, presenciamos um encontro íntimo e, também, solitário com a religiosidade, de uma mãe que carrega seu bebê nas costas, envolvido por um manto, ao fazer orações ajoelhada de frente para um altar de Igreja. Segundo, acrescenta-se outro fator oposto entre as respectivas ambientações: a primeira imagem nos remete a um espaço externo, de arquitetura simples, onde essas mulheres conversam e adornam uma espécie de canteiro. A segunda fotografia, por sua vez, nos remonta à interioridade de uma Igreja com seu altar e mesas sobrepostas com toalhas brancas.

Ambas as fotografias são, inegavelmente, únicas em suas particularidades e, assim como possuem elementos opostos, expressam também semelhanças. Nesse sentido, as duas fotos contam com presença bem demarcada de flores enquanto um elemento visual e também ritualístico. O espaço da figura 9 é adornado com diferentes plantas em seu estado natural e na figura 10, as flores aparecem estampadas no tecido de cor clara que cobre a mesa, ao mesmo tempo em que, ao fundo, estão presentes através de um arranjo florido dentro de um grande vaso de detalhes luminosos.



Figura 10 - Mariana Yampolsky, *Plegaria*, c. 1990, fotografia. (Fonte: Alquimia: Mariana Yampolsky 1925 – 2002, outono 2002, n. 15)

Feita a comparação, para podermos analisar melhor as fotografias de Mariana sob o aspecto formal, podemos recorrer a estudos sobre outros grandes fotógrafos, como Henri Cartier-Bresson e Pierre Verger, uma vez que os temas abordados em suas fotografias muitas vezes se assemelham aos de Mariana, por também trazerem “cenas de trabalho, ritos coletivos, festejos populares e detalhes de corpos em movimento” (SANTOS; PICADO, 2010, p.167).

Os autores Ana Carolina Santos e Benjamim Picado, em análise dos trabalhos desses grandes artistas, defendem que há um “discurso visual da fotografia”, no caso do fotojornalismo, que eles definem como um “tipo de percurso aventureiro que acabou por gestar a atividade fotográfica enquanto forma de escritura e de expressão visual de acontecimentos, ou ainda como documento visual do encontro do olhar eurocêntrico com culturas e tradições alienígenas” (idem). O que não deixa de ter a ver com a produção de Mariana, de certa forma, por haver o encontro entre o olhar estadunidense, de matriz europeia através da sua formação acadêmica, criação artística e bagagem cultural e familiar, e as tradições constantemente colocadas no bojo do “exotismo”, principalmente quando referentes a culturas não-brancas e pouquíssimo conhecidas, como é o caso da etnia Mazahua. Portanto, sob esse aspecto, a descrição de alguma forma cabe à fotografia moderna de Yampolsky, podendo ser esta caracterizada, entre outros adjetivos, como fotojornalística:

Trata-se precisamente do desenvolvimento de um senso de assinatura da moderna reportagem visual, com todas as possíveis implicações desse fato. Entre tais implicações está uma maior atenção a todos os aspectos supostamente mecânicos ou causais da gênese desses clichês visuais (como regimes de expectância, sensibilidade geométrica do enquadramento visual e trabalho com variações tonais da luminosidade ambiental) [...]. (SANTOS; PICADO, 2010, p.168)

Atenta-se aqui principalmente à descrição da “sensibilidade geométrica do enquadramento visual e trabalho com variações tonais da luminosidade ambiental”, síntese de uma fotografia moderna próxima das esquematizações da fotografia documental e jornalística e da etnografia. O primeiro elemento pode ser observado em algumas imagens de Yampolsky, como a presença de planos de claridade contrastantes que se sobrepõem no espaço fotográfico. As diferentes tonalidades de luminosidade apresentam-se em todas as fotografias, em contrastes de luz solar e sombra.

A fim de concluirmos a temática deste capítulo, é notório, afinal, que a religiosidade é uma esfera essencial na vida das mulheres Mazahuas – dentro das categorias aqui

pensadas para uma seleção de imagens com a presença feminina dentro da obra de Mariana Yampolsky. Para podermos refletir um pouco sobre o que representa, filosoficamente, a religião para a vida das mulheres e introduzir algumas discussões que tomarão corpo ao longo deste trabalho, trazemos o que a pedagoga feminista e revolucionária russa Nadiéjda Krúpskaia formulou em dois artigos: *A trabalhadora e a religião*, de 1922, e *A religião e a mulher*, de 1927.

Segundo Krúpskaia (2017), existem algumas condições moldadas socio-historicamente que propiciam um envolvimento maior de mulheres com a religião, e que levam ao desenvolvimento de uma ampla dedicação do gênero aos cultos e atividades religiosas. Para ela, o absorvimento da mulher às tarefas domésticas lhes rouba um tempo que poderia ser disposto a outros ofícios como a aquisição de conhecimento, por exemplo – o que abre terreno fértil para uma alienação da mulher a interações sociais de prazer e lazer para si mesma.

A ação divina da Igreja satisfaz a necessidade de uma vida em comum, oferece uma série de experiências coletivas. Entre as mulheres, essa necessidade costuma ser mais forte. O homem, quando sai para ganhar o pão, servir o Exército etc., relaciona-se com as pessoas em outras bases. A mulher está mais ligada ao lar, vive uma vida mais enclausurada. Certa vez, uma camponesa me disse: ‘Só se vê gente na igreja’. (p.100)

Essa citação reforça o que foi brevemente debatido anteriormente, um pouco para provocar uma problematização sobre o assunto, para que não naturalizemos e nos conformemos com as belas aparências superficiais de como essas relações se dão. Mais adiante será mais bem desenvolvida uma reflexão sobre a esfera do trabalho na vida das mulheres Mazahuas e teremos a oportunidade de destrinchar também as opressões de gênero em relação às tarefas domésticas.

Resumidamente, o que Krúpskaia sugere é que a igreja, assim como seus eventos e festividades, significa para as mulheres em situação de maior precariedade e pobreza uma alternativa, acima de tudo, de vida cultural. Para a mulher que passa a maior parte do seu tempo cozinhando, arrumando a casa e cuidando dos seus filhos, a ida à igreja nos finais de semana é a melhor oportunidade ou talvez a única para se distrair e interagir com outras pessoas além do seu núcleo familiar doméstico. A exemplo disso, podemos pensar os contextos visualizados através da figura 9, em que há uma socialização entre as mulheres fotografadas.

Levanta-se essa discussão acima de tudo reflexiva, sem mencionar, ainda, o potencial acalentador dos cânticos e rituais para todas as mazelas enfrentadas no dia a dia. Assim como na figura 10, especialmente, em que se mostra uma mulher apoiada ao altar, rezando, expressando sua devoção, e outras em que as mulheres estão entregues às suas emoções (figura 2) ou bastante focadas nas respectivas funções que exercem, como nas figuras 1, 2, 3 e 6, conforme explicitam suas expressões faciais.

Essa provocação não visa, no entanto, reduzir ou afirmar categoricamente que a religião cumpre em sua totalidade um papel negativo ou meramente alienante na vida das mulheres como um todo, e muito menos neste caso particular das mulheres da etnia Mazahua. Isso as colocaria como meros atores passivos dessa relação, correndo-se o risco de se pronunciar aquilo que não se pode projetar, principalmente sob um contexto de acesso muitíssimo restrito aos conhecimentos reais sobre a etnia, com base em visões que foram replicadas sobre pesquisas feitas com um distanciamento.

Muito pelo contrário, existem muitas nuances e questões que podem ser contraditórias nesse processo e devemos, acima de qualquer coisa, cultivar respeito às diferentes formas de manifestação religiosa, sobretudo entre matrizes indígenas que constantemente têm sua tradição ameaçada.

A principal intenção do debate é poder contribuir para um olhar mais crítico para essas relações que mal ou bem se repetem, estão socialmente enraizadas e se reproduzem muitas vezes sem uma reflexão – como algo dado ou impossível de ser modificado. Do mesmo modo em que as relações se estabelecem e são construídas socialmente, conforme sua realidade histórica, e difundidas ao longo de séculos, elas podem ser repensadas, renovadas e ganhar novos significados e formas de relação através do seu percurso particular. Portanto, o exercício de reflexão proposto a partir do resgate de determinadas referências teóricas se dá com a finalidade principal de instrumentalização de um, entre tantos outros possíveis e já existentes, método de análise e, de forma alguma, como uma sobreposição descontextualizada de diferentes realidades históricas e culturais.

Para concluir este capítulo, reservamos uma última citação que serve como uma consistente sintetização do debate sobre o tema:

As religious life and cosmology have a fundamental role in Mazahuas' lives, and for their community, in general, these customs are of crucial importance

for their cultural reproduction, not only within their community but also in the urban areas. We have to remember that even though the social context has changed for some Mazahua members, the structure of their traditional customs is being reproduced in the new way, i.e. by accepting new elements of the city into them. (MARUSIC, 2013, p. 58)

Esse trecho do estudo de Marusic é capaz de nos revelar aspectos fundamentais da vida religiosa entre os Mazahuas para além do que foi refletido ao longo do capítulo, por evidenciar que esta relação é também um importante mecanismo de reprodução cultural, não só entre o próprio povo, como também nas áreas urbanas. Portanto, a citação pode nos dizer que mesmo havendo mudanças de contextos sociais para os Mazahuas, os costumes tradicionais permanecem sendo perpetuados, ainda que de uma nova forma e se assimilando com os elementos da cidade, característicos da transculturalidade mexicana.

CAPÍTULO 2: *Mi madre es una niña de cabello nocturno*. Vida e maternidade das mulheres Mazahuas

*Mi madre es una niña de cabello nocturno
el hambre le come los poderes
hunde sus pies en el lodo*
Germán Segundo Cárdenas (2019, p. 13)

*Las abuelas bailan una danza eterna
sus voces se encuentran en gargantas brillantes
sus sonajas de madre aclaman a la tierra
sus pasos lentos, son rítmicas, irrepetibles,
despiertan la tierra*
Germán Segundo Cárdenas (2019, p. 11)

Damos sequência à presente monografia com a categoria “maternidade”. Um outro tema relevante dentro da iconografia de mulheres Mazahuas na obra de Mariana Yampolsky, que identificamos através da pesquisa. Para que possamos analisar as fotografias trazidas e sustentar a evidência desse tema, é importante recorrermos ao exercício feito no início do capítulo anterior de contextualizar o eixo temático dentro da realidade de gênero da etnia, para que possamos compreender a história das imagens aqui tratadas.

Com esse objetivo, trazemos uma citação da dissertação de mestrado de Dragana Marusic (2013), cujo título, ‘*O sol nasce para todos na Cidade do México*’? *O povo Mazahua na Cidade do México: migração, sobrevivência e reprodução cultural*, é muito elucidativo sobre nossas discussões acerca das problemáticas condições sociais enfrentadas pela etnia no passado e na história presente.

O fragmento abaixo introduz o tema da divisão social do trabalho dentro dos núcleos familiares dos Mazahuas e quais são os papéis normalmente definidos a serem desempenhados por cada membro da família a partir da sua idade, da relação de parentesco e do gênero.

The nuclear family, consisting of parents and children, is the basis of social organization of Mazahua people. Each family member has well defined roles, and these depend on their sex, age and place they occupy within in the family. For example, the mother is responsible for preparing food, washing clothes, sewing, cleaning the home, picking up the wood and water; taking care of the children, and looking after the animals in the backyard. (MARUSIC, 2013, p. 50)

Como podemos observar após a leitura da citação, as tarefas desempenhadas pelas mulheres mães Mazahuas não se diferem muito de papéis normalmente atribuídos às mulheres dos centros urbanos, por exemplo, e principalmente as de camadas sociais mais pobres que precisam se dividir em múltiplas jornadas de trabalho fora e dentro de casa.

Nesse sentido, a autora afirma que as mães são responsáveis pelo preparo da comida, por lavar as roupas, pela costura, por limpar a casa, por apanhar madeira e água, além de cuidar das crianças e tomar conta dos animais no quintal. Ou seja, todas atividades que são historicamente delegadas e executadas por mulheres na sociedade moderna.

Posto isso, o trecho é claro quanto aos critérios que definem as distribuições de tarefas entre os familiares. Sendo assim, o trabalho materno refere-se ao que se considera como “tipicamente” feminino ou da “natureza” da mulher, pontos de vista que são facilmente refutáveis por diversas autoras feministas das ciências sociais e autores homens também, a partir de suas críticas à naturalização desses papéis que são construídos sócio historicamente com o patriarcado e intensificados com o modo de vida capitalista.

Conforme afirma Oehmichen (1999), a visão da maternidade concorda com um fato que se repete cotidianamente: a identidade feminina Mazahua se constrói em torno da maternidade. O pai, por outro lado, se dedica aos trabalhos agrícolas e os filhos cooperam em algumas atividades do campo como recolher lenha e pastorear os animais.

Portanto, embora haja uma divisão de tarefas a serem cumpridas e uma estruturação de trabalho camponesa, os papéis exercidos pela mulher são os domésticos, referentes à esfera do cuidado e geralmente acumulados entre si. Acerca disso, Marusic comenta sobre a forte influência da tradição patriarcal nos moldes da socialização familiar entre os Mazahuas e os impactos disso na vida das mulheres:

Mazahua people are seen as a strong patriarchal culture, where the main decisions not only within the household but also in the public sphere are made by a man. The indigenous woman is faced with the triple discrimination, which is based on her ancestry, economic class and her gender within and outside her indigenous community. (MARUSIC, 2013, p. 58)

A citação acima nos revela que a realidade das mulheres Mazahuas em seus povoados e fora deles é de tripla discriminação baseada na divisão de classe social, de gênero e de etnia, pela ancestralidade. No entanto, mais adiante em seu texto, Marusic afirma que as

relações familiares e de parentesco, para além do simples núcleo familiar, determinam uma série de vínculos pautados na cooperação, lealdade e identidade que conformam o convívio em comunidade (p.73).

Dando prosseguimento, até onde conseguimos ter conhecimento históricos sobre diferentes formas de organização econômica e social das sociedades modernas, principalmente as ocidentais, a maternidade é encarada como uma fase da vida das mulheres praticamente fisiológica, como sua infância, vida adulta e maturidade, por exemplo. Sendo vista como um importante rito de passagem pelo qual aquelas que estão com a vida reprodutiva ativa e saudável, preferencialmente, irão passar entre seus 20 e 30 anos.

Sob esse aspecto, identificamos uma visão de mundo que as feministas tentam há décadas subverter ao trazerem às mulheres uma reflexão sobre a necessidade de que a maternidade seja uma escolha consciente sobre seus corpos e destinos de vidas e não como parte de um papel “fundamental” que devem exercer com respaldo da família e da sociedade. De forma crítica, a filósofa e feminista marxista Alexandra Kollontai (s/d) sintetiza essa visão de mundo em um texto de 1907, com a frase: “a maternidade é a sua finalidade (da mulher), seu objetivo sagrado, a sua missão na vida”. Que é uma posição crítica consensual entre diversas autoras feministas que se propõem a debater o tema.

No entanto, soma-se a essa perspectiva conservadora de que as mulheres são uma espécie de incubadoras um elemento crucial que é: em muitas culturas, ainda mais nas fortemente religiosas, a maternidade é vista como um dom divino concedido às mulheres, como poder de criação e de geração da vida. No sentido do poder da criação, a maternidade cumpre, inclusive, um papel social de reprodução da força de trabalho que futuramente será convertida em indivíduos economicamente ativos para o funcionamento da sociedade.

Além disso, é importante levarmos em consideração também, junto aos argumentos críticos, as expressivas disparidades sociais e diferentes condições em que se dá a maternidade para mulheres de diferentes classes sociais, raças e etnias. A maioria das mulheres, principalmente as trabalhadoras, não-brancas negras ou indígenas, como é o caso das Mazahuas, dificilmente consegue viver uma maternidade proveitosa, que entendemos não necessariamente como de dedicação exclusiva à criação de seus filhos,

mas de, no mínimo, maior conexão com eles, com a possibilidade de poder acompanhar seu crescimento de perto sem grandes sacrifícios.

Portanto, como essas mulheres dependem da venda da sua força de trabalho para sobreviver, além do fato de passarem por períodos de fome junto ao restante de seu povo, a realidade da maternidade para elas é carregada de outras múltiplas tarefas que precisam ser cumpridas, como o trabalho fora de casa, às vezes o cuidado com parentes idosos e o trabalho doméstico, sendo que estes dois últimos não são remunerados.

Esses fatores, quando somados, revelam a superexploração das mulheres sob uma vida de esgotamento físico e emocional, que as sobrecarregam e conseqüentemente tornam a maternidade um processo ainda mais difícil. Esse peso, pela disposição cultural dos papéis nas sociedades, recai historicamente sobre os ombros das mulheres mães e demais integrantes do sexo feminino dos núcleos familiares, como avós, tias, irmãs e sobrinhas, por exemplo, que auxiliam a mãe nesse processo, às vezes pela vida toda.

Nesse sentido, a antropóloga social mexicana Cristina Oehmichen explana sobre a rede de apoio familiar que é construída entre as mulheres Mazahuas a fim de se socializar a divisão dos cuidados demandados pelos filhos:

La necesidad de contar con el respaldo familiar y, particularmente, con el apoyo de otras mujeres para el cuidado y crianza de los hijos, hace que los vínculos entre mujeres de una misma familia de origen sean más estrechos. La maternidad estructura una distinción genérica que responsabiliza a las mujeres de la crianza y cuidado de los hijos, por lo que su sobrevivencia depende sobre todo de ellas y del apoyo que puedan conseguir. A esto se suma la condición de pobreza que las obliga a trabajar fuera de sus hogares, por lo que la colaboración que puedan obtener de otras mujeres de su grupo se vuelve indispensable. (OEHMICHEN, 2002, p. 70-71)

Essa divisão ocorre para que seja possível realizar, dentre outras atividades, o trabalho fora de casa indispensável para enfrentar a situação de pobreza que costuma assolar a etnia. Desse modo, ao criarem essa rede de apoio, tentam não sobrecarregar umas às outras, no entanto, novamente podemos observar esse trabalho recaindo, majoritariamente, sobre o gênero feminino.

Visualmente, podemos encontrar esse tipo de cuidado compartilhado entre as mulheres Mazahuas representado através da fotografia *Enaguas Bordadas* (figura 11). Na imagem vemos duas crianças, um menino e uma menina, aparentemente com idades diferentes, e duas mulheres adultas. A mulher que aparenta ser mais velha pode ser tanto

mãe das outras três pessoas presentes na fotografia, quanto avó das crianças e mãe da jovem adulta.

O contexto dessa fotografia parece nos remeter a um momento de tarefa cotidiana com afazeres domésticos compartilhados entre as mulheres da casa, pois vemos que as quatro pessoas se encontram em um local externo a uma casa de arquitetura popular, como uma varanda ou área de serviços. Além disso, é possível notar alguns objetos dispostos na cena que nos reforçam a ideia anterior, como, por exemplo, os três caixotes de madeira pendurados na parede lateral, à esquerda; apoiada diagonalmente com as duas extremidades, tanto no muro quanto na parede central, o que nos parece ser uma enxada e, no muro, uma peça de roupa que pode ser uma saia branca de renda com a barra bordada ou uma toalha com os mesmos detalhes, que poderia estar ali para ser lavada e/ou secada ou costurada.



Figura 11 - Mariana Yampolsky, *Enaguas Bordadas*, 1988, fotografia. (Fonte: www.cowanauctions.com/)

No entanto, seria interessante a interpretarmos como uma saia, uma vez que ela é um elemento importante para a análise dessa fotografia que leva o nome de *Anáguas Bordadas*, um fato que, sem dúvida, a promove para tema principal da obra. E é notório

o destacamento que as saias têm através das estampas manuais que dão um tom colorido, metaforicamente, à sobriedade de uma fotografia majoritariamente em brancos e cinzas claros. Além disso, podemos destacar, também, que se trata de um registro de uma cena popular e espontânea, com destaque especial para a presença do cão vira-lata que dá um tom autêntico à foto.

Ainda sobre o tema central do nosso capítulo, a escritora e jornalista soviética Kollontai diz que a salvaguarda do que ela denomina como “proteção à maternidade” deve ser de interesse não apenas das mulheres, mas sim coletiva, uma vez que impacta diretamente a dinâmica econômica da sociedade. Isso porque, se a sociedade toma como seu papel garantir melhores condições para as mulheres experienciarem a maternidade – através da implementação de creches em tempo integral, de atenção à saúde da mãe e da criança com qualidade, na criação de hospitais materno-infantis, na construção de lavanderias populares, entre outros – as mulheres podem voltar-se para as demais atividades públicas, inclusive econômicas, conseqüentemente movimentando-as.

Portanto, a autora argumenta que quando há a possibilidade de a mulher ter filhos em situações adequadas de realização para si e para o seu ciclo social, e não há mais a necessidade de que a mesma despenda uma energia central e “improdutiva” nesse exercício, em muitos casos quase que exclusivamente, ela é capaz de se tornar uma cidadã social e economicamente mais ativa. Com isso, Kollontai defende que a maternidade deixe de ser encarada como uma tarefa da vida familiar privada para se tornar um dever social do Estado, pois “a função da maternidade é vista como algo de grande importância, como uma função complementar que não é familiar e privada, mas social”, diz Kollontai em um texto seu de 1921.

Assim, essas mesmas mulheres que comumente estão destinadas aos postos de trabalho mais precários e menos remunerados, que normalmente já não conseguem acompanhar de perto a criação de seus filhos por motivos diversos, poderiam desfrutar de uma coletivização do cuidado das crianças assumido pelo Estado. Dessa forma, aumentar-se-iam as probabilidades de as mulheres mães ocuparem cargos com melhores salários, ao passo que poderiam se alfabetizar, melhorar seus níveis de escolaridade e, conseqüentemente, se colocariam no mercado como uma força de trabalho mais bem qualificada.

Sob esse aspecto, no caso específico das mães Mazahuas, a maternidade se soma também à migração dessas mulheres para as grandes cidades em busca de melhores condições de vida e de trabalho. E para podermos refletir sobre isso diretamente em suas realidades cotidianas, vamos recorrer à citação de uma poesia contemporânea escrita por Germán Segundo Cárdenas, um artista da etnia.

Hambre

Escucho un crujido en el vientre de mi madre
 no hay fuego en la cocina negra
 ni un solo grano de maíz en el tiempo
 mi madre es una niña de cabello nocturno
 el hambre le come los poderes
 hunde sus pies en el logo
 va en busca de maíz fresco
 los elotes huyen de su paso
 al fin apresa las granos en su boca
 cuando hay hambre la cocina está de más
 muerde el elote que se queja de su muerte
 muere el elote y le da vida a mi madre
 recorre su estómago como página blanca
 el hambre en el mundo es debilidad de células
 hambre,
 indiferencia del hombre hacia el hombre.
 (CÁRDENAS, 2019, p.13)

Como podemos observar através do poema de 2019 desse artista, a fome integra uma dura realidade cotidiana para os Mazahuas. Não obstante, essa é uma temática recorrente em diversas obras deste e de outros artistas da etnia. Em diálogo especificamente com a discussão do nosso capítulo, a escrita é capaz de nos trazer novos elementos que contextualizam uma maternidade condicionada por problemas sociais que afetam tanto as mães quanto os filhos do povo Mazahua.

No primeiro verso, o narrador diz ouvir um ronco no ventre de sua mãe, como se já sentisse os sinais da fome sem mesmo ainda ter nascido. Em sequência, elenca que não há fogo na cozinha escura, nem mesmo um único grão de milho. Sua mãe é uma menina de cabelos pretos, ou seja, uma mãe jovem e a fome consome as suas forças e afunda os seus pés. Ela sai em busca de milho fresco para se alimentar e ele foge do seu caminho. Finalmente consegue pegar os grãos pela boca, quando há fome e não há nada na cozinha. Ela morde o milho que se queixa da sua morte, então o milho morre e dá vida à sua mãe e percorre o seu estômago como uma página em branco. Termina dizendo que a fome no mundo é a debilidade das células – fome, a indiferença do homem para com o homem.

Em que se pese tratar-se de um poema, cuja licença poética é um pressuposto, é certo se considerar a construção de cenários fictícios. No entanto, a poesia Mazahua contemporânea é muito utilizada pelos novos artistas como forma de denúncia política e social e, também, como catarse dessa realidade (CRUZ, 2020). Por conta disso, serão levados em conta os pontos relevantes que são trazidos, pois muito têm a contribuir com o nosso debate.

O poema é muito explícito sobre as circunstâncias vividas pelas mulheres da etnia que se tornam mães. Os fatores acima citados nos mostram que não seria condizente com a realidade deixar de reconhecer as debilidades, com as quais a maternidade para as mulheres Mazahuas pode faltar com o mínimo de dignidade para garantir a sua vida e a de seus filhos.

Esse poema nos serve para ilustrar uma das faces desse processo em que as mães sofrem tanto com o vazio do estômago que não come há dias, como com a ausência de fogo para cozinhar e de milho para comer. Os versos constroem pouco a pouco uma situação de miséria e perda de forças físicas, que o autor observa tomar gradativamente a vitalidade de sua mãe.

No entanto, ele mesmo relata a necessidade de uma luta por subsistência que a faz driblar todos os obstáculos para continuar tentando alimentar a sua família e os seus filhos. Além disso, o texto nos revela uma parte da grande dificuldade que pode ser a função social materna para as mulheres dessa etnia e, inclusive, traz consigo um dos versos que dá nome ao presente capítulo.

De maneira poética e dramática, o artista faz revelações sensíveis e nos provocam compaixão pela vida dessas mulheres que parecem-nos enfrentar grandes dores quando executam seus papéis estruturados em relações patriarcais, mas que também desempenham tarefas gratificantes para todo o seu povo e são devidamente reconhecidas por isso.

A exemplo disso estão as análises das relações sociais dos Mazahuas em que se afirma o papel essencial das mulheres na reprodução cultural da etnia. Uma vez que a maioria delas realiza boa parte da educação das crianças, o que também acaba por ser uma extensão das responsabilidades maternas, são elas que passam para as novas gerações a linguagem. Além disso, acrescentam que “as mulheres, mais do que os homens, tendem

a ser monolíngues, que normalmente é o caso se elas não saem da sua comunidade” (MARUSIC, 2013, p.73).

Sob esse aspecto, existem outros ensinamentos que elas transmitem aos mais jovens como os festejos, a identidade religiosa (que podemos ver com detalhes no capítulo anterior), além das vestimentas. Poderemos observá-los através das obras realizadas por Mariana, a partir das quais a jornalista Rebeca Monroy comenta sobre os conteúdos de gravuras e fotografias da artista ao longo do século XX que registram esses traços de difusão da cultura: “Ahí están sus imágenes, que no permiten que nos olvidemos de las mujeres con huipil, los hacendados, los indígenas festejando, los niños amamantando, las mujeres trabajando.” (NASR, 2002, p.2)

Para dialogar com as próximas fotografias que analisaremos, trazemos a fala feita por Mariana em uma entrevista concedida a Ana Maria Longi, em que comenta sobre as qualidades artísticas que desenvolveu com essa materialidade e, em seguida, sobre o trabalho em ambientações de contrastes de luz e sombra, se utilizando de algumas metáforas ao se referir aos efeitos de movimentos obtidos.

He encontrado cualidades artísticas de gran valor en las fotografías que he tomado con intenciones puramente informativas; [...] captados dentro de una ambientación de contrastes sol-sombra, que parecen jugar con lo real y lo irreal dentro de efectos de movimiento que se contraponen a las leyes de gravedad. (YAMPOLSKY apud LONGI, 2002, p.15)

O que Mariana aparenta tentar dizer nesta passagem é que parte da sua experimentação com a fotografia serviu como uma pesquisa de novas informações nas suas captações de luz e sombra, que pareciam brincar com o “real” e o “irreal” dentro das projeções de movimentos “que se contrapunham às leis da gravidade”.

Um bom exemplo disso é a figura 12, *El Mandil*, cuja tradução literal é *O Avental*. Fotografia em que Reyes Palma (1998) reconhece uma “geometria retangular” na qual volumes recorrentes do instante registrado de amor entre mãe e filha inauguram-se a cada detalhe e aos quais se somam “as dobras da roupa que repetem o toque da carícia materna como um eco” (p.30). Um comentário sensível que faz jus a grandiosidade temática e formal da foto.

Além disso, Reyes Palma acrescenta que o “sistema tátil” e de proximidade entre as figuras constrói um trajeto envolvente pois vão do rosto da criança à mão da mãe, até chegar ao espectador. Ou seja, o crítico de arte avalia nessa obra os contrastes de luz e

sombra que realçam as particularidades do momento fotográfico expressas nas vestimentas e nos toques entre as duas.

O movimento próprio provocado pelo contato envolve os olhares dos espectadores em um percurso que se inicia à esquerda através da mão direita da mãe que segura a de sua menina, perpassa a doce e expressiva fisionomia da criança em destaque no centro da imagem, chegando até o outro lado, na mão esquerda materna que recai sobre o ar e desce até a pequenina mão que segura o avental de sua mãe.

Além disso, é interessante ressaltar, também, que não foi necessário fotografar o rosto da mãe para que se fizesse notável a sua presença junto à filha, que ganha um destaque indiscutível na imagem. Para referenciá-la, foi suficiente apenas deixar visíveis as mãos maternas e o avental que intitula a fotografia.



Figura 12 - Mariana Yampolsky, *El Mandil*, 1989, fotografia. (Fonte: https://issuu.com/c_imagen/docs/imagenmemoria)

A próxima fotografia (figura 13), *Carícia*, assim como a anterior, é uma das obras mais famosas e difundidas da artista. Em *Carícia*, Reyes Palma (1998) descreve emergir do afeto materno o feixe de luz refletido no cabelo da mãe que acalma a sua filha. E

enxerga uma arquitetura triangular dos limites centralizados da fotografia, que é um aspecto evidenciado entre as obras. Além disso, avalia que Mariana continha os afetos, referenciados em várias cenas registradas, dentro de formas geométricas puras, que criaram pontos de fuga para o olhar do espectador.



Figura 13 - Mariana Yampolsky, *Carícia*, 1989, fotografia. (Fonte: https://issuu.com/c_imagen/docs/imagenmemoria)

Dito isso, *Carícia* e a fotografia seguinte (figura 14) muito se assemelham na forma, na temática e no enquadramento das personagens. Ambas trazem o momento único de afeições trocadas entre mães e filhas, que extrapolam tentativas de adjetivações capazes de mensurá-las.

Talvez uma das diferenças entre as duas esteja no fato de que *Carícia* traz um ar melancólico para nós, espectadores, ao nos conduzir a um instante que exprime uma íntima conexão em que a mãe aparenta tentar acalmar a sua filha. A mão colocada sobre o rosto da criança emite uma aura mais poética ao contexto através desse toque que nos esconde e acarinha a sua face.

Os cabelos esvoaçantes desenhados pela luz do dia ampliam a relação com o tempo que desliza sobre o seu comprimento e nos prende em um transe de contemplação. Além dos traços finos e diagonais que delinham os limites da triangularidade do campo de visão, e o olhar atento e sereno da mãe que estima incondicionalmente sua filha.

A fotografia de número 14, por sua vez, nos traz uma atmosfera mais leve e descontraída a partir do sorriso da mãe próximo ao de sua filha. Os tons dos cabelos escuros ficam em evidência na imagem sobre o fundo desfocado. Mais uma vez, nossos olhos percorrem os detalhes das imagens impossíveis de nos escapar, como a delicadeza dos toques entre as duas através da mãe que segura sua filha pelo braço, dos dedos que sutilmente aparecem segurando-a também pela perna e os pequeninos dedos da filha bebê, que tocam a gola do vestido da mãe na altura do pescoço.



Figura 14 - Mariana Yampolsky, sem título, sem data, fotografia. (Fonte: <https://www.gob.mx>)

É notória também a nitidez das expressões de ambos os semblantes, salientando a profundidade da ternura desse laço. Além da graciosidade dos traços infantis e a alegria com a qual a mãe desfruta desse momento de íntimo aconchego. Não podemos deixar

de mencionar a singularidade dos trabalhos rendados presentes nas vestimentas, principalmente na simplicidade do acabamento da gola do vestido materno.

Dando sequência ao tema, a partir de outro tipo de linguagem artística muito produzida por Mariana, principalmente o período de proximidade com o Taller de Gráfica Popular, trazemos a gravura. Para isso, utilizamos o trecho de uma entrevista concedida a Braulio Peralta em 2002, em que Yampolsky discorre sobre o fazer fotográfico, ao mesmo tempo em que menciona as variadas expressões e materialidades pelas quais percorreu ao longo de sua vida na arte, sem diferenciá-las.

La fotografía no es diferente a cualquier otra manera de ver, sea pintar, grabar, esculpir. Al apretar el botón de la cámara uno ya está tomando el pasado: lo mismo sucede una vez captado un cuadro. Mentira que todo sea una visión hacia el futuro: cualquier artista que vale la pena es de su tiempo; refleja un lugar específico y no te puedes librar de esa limitante. (PERALTA, 2002, p.8-9)

Neste fragmento de entrevista, a artista reflete sobre os limites de uma obra de arte que está intrinsecamente atrelada ao tempo e ao espaço em que foi pensada e executada. Acrescentando que o próprio artista também é um produto dessa relação, o que é importante para se pensar as obras dentro de uma totalidade de encadeamentos externos às suas concepções formais, estéticas e narrativas, que sem dúvida alguma são capazes de gerir influências sobre elas.



Figura 15 - Mariana Yampolsky, sem título, c. 1940-1960, gravura. (Fonte: <http://institutedeartesgraficasdeoaxaca.blogspot.com>)

A primeira gravura trazida ao nosso trabalho, figura 15, faz parte da trajetória artística e coletiva de Mariana pelo Taller de Gráfica Popular, em que fazia, junto aos demais integrantes do grupo, cartazes políticos para campanhas internacionalistas que levantavam diversas pautas em defesa dos trabalhadores do mundo todo. Esta imagem, como é possível observar, foi utilizada para a divulgação de uma exposição promovida pelo Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca e pelo Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo em 2012, intitulada *Entre trazos, huecos... Luz y oscuridad – grabados y fotografías de Mariana Yampolsky*.

Gravadas nela vemos três mulheres: duas meninas e uma mais velha, possivelmente a mãe das outras, andando próximas a trilhos de trem enquanto carregam consigo cestos com frutas. A mãe estende a mão para cima como se estivesse recebendo dinheiro pela venda das frutas, que faz a um provável passageiro que não aparece na figura.

Podemos perceber, mesmo que sutilmente, alguns traços de suas fisionomias que nos remetem a identidades indígenas. Além de suas vestimentas simples, com vestidos,

sandálias ou pés descalços e lenços sobre os ombros, que são detalhes reveladores de uma condição social mais precária que se repetirá nas próximas gravuras.

O caminhar solitário e sem contato físico ou visual da menina que anda sobre os trilhos dramatiza a busca incessante por sobrevivência, demonstrando a fragilidade social na qual as circunstâncias as inserem, ao mesmo tempo em que simboliza a força necessária para mantê-las vivas e quem mais delas depender. Esse andar é como o imperativo de “seguir em frente”, o “não olhar para trás” e percorrer sobre os trilhos mesmo que no rumo contrário à direção em que o trem acelera para a vida.



Figura 16 - Mariana Yampolsky, sem título, c. 1940-1960, gravura. (Fonte: <https://www.worthpoint.com/>)

A seleção da gravura referente à figura 16 é um tanto quanto especial, uma vez que muito se assemelha a duas fotografias do nosso capítulo – as figuras 13 e 14 – em função do enquadramento da cena, do contexto tratado e do ângulo dos personagens. Trata-se de uma semelhança bem particular, visto que a gravura foi realizada pelo menos duas décadas antes das fotografias e Mariana conseguiu produzi-las de forma tão similar em materialidades tão diferentes – tenha isso sido intencional ou não.

Na gravura, o artista costuma ter total controle e liberdade sobre o que pretende reproduzir, de acordo com o desenvolvimento de sua técnica. Já na fotografia, embora haja uma escolha consciente do artista sobre o que ele irá registrar ou deixar de fora do enquadramento, o resultado é imprevisível, assim como o instante capturado pode se modificar em poucos segundos depois do clique.

Defende-se esse argumento tendo em vista que Mariana é considerada uma fotógrafa do cotidiano e das relações espontâneas entre pessoas e cenários populares, diferentemente de artistas que trabalham com marketing ou em estúdios onde executam um planejamento para seus projetos fotográficos e os dirigem. Por isso essas características do trabalho de Yampolsky podem nos fazer refletir sobre a existência de um interesse em registrar a intimidade materna que já se manifestava anteriormente na artista, sob aspectos formais e narrativos específicos.



Figura 17 - Mariana Yampolsky, *Ganaremos la paz si luchamos por ella/El pueblo de México defiende la paz*, 1949, gravura em linóleo. (Fonte: https://issuu.com/c_imagen/docs/imagenmemoria)

A gravura seguinte, feita em linóleo, chamada *Ganharemos a paz se lutarmos por ela/O povo do México defende a paz*, de 1949, também foi feita por Mariana junto com seus colegas do TGP para ser utilizada em uma campanha em defesa da paz após a Segunda Guerra Mundial. A peça possui uma contextualização interessante, pois nos traz a mulher mãe sob um olhar diferente, nesse caso e no da próxima figura, em uma postura social ativa demonstrando engajamento político, reforçando a sua intransigência na luta por sobrevivência e protegendo o seu filho com o próprio corpo ao posicionar-se contra as armas.

A mãe está ao lado de um homem que pode ser interpretado como seu marido. Ele, por sua vez, segura um martelo com uma das mãos e ergue a outra em sinal de trégua. Os dois juntos, com o filho bebê no colo, enfrentam armas pontiagudas que aparecem no canto esquerdo da gravura, ameaçando-os. Esses elementos em conjunto nos remetem a uma situação de vulnerabilidade em contexto de guerra, o que dialoga diretamente com o título da obra.

Enquanto uma gravura utilizada em cartazes propagandistas, seu propósito era incitar a mobilização de participantes na luta em defesa da paz e pelo fim da guerra, para isso, colocando o povo mexicano como protagonista desse movimento. É notório todo o detalhamento da gravura que promove destaque às pessoas representadas na imagem, formando uma espécie de luz que deles emana, tornando a imagem ainda mais dramatizada. Além disso, atrás deles podemos identificar um tipo de vegetação que pode ser a tentativa de construir um cenário popular ao ar livre, possivelmente em um terreno onde essa família vive e que está tentando preservar de um ataque ou despejo.

Nesta última gravura do capítulo, em linóleo, intitulada *A bomba atômica/Em nós não!* de 1954, também é feita uma referência clara e crítica à guerra, precisamente contra o uso de bombas atômicas. Em primeiro plano observamos uma mãe com semblante preocupado olhando em direção ao espectador ao mesmo tempo em que segura uma criança no colo. O olhar apreensivo da mãe que precisa proteger o seu filho exprime dialeticamente certa apatia como quem já foi demasiadamente afetada a ponto de não se abalar mais. Ao fundo, visualizamos o momento exato em que ocorre a explosão da bomba.



Figura 18 - Mariana Yampolsky, *La bomba atómica/A nosotros no!*, 1954, gravura em linóleo. (Fonte: https://issuu.com/c_imagen/docs/imagenmemoria)

Desde o período de maior dedicação à gravura, Mariana já trazia mulheres com expressões fortes mirando o espectador. Esta mulher da gravura, que aparenta ser bem jovem, nos levando até a considerar a possibilidade de ser uma mãe adolescente ou até mesmo uma irmã mais velha, remete às mulheres fotografadas por Mariana que exprimem simultaneamente certa preocupação e melancolia através de um olhar profundo.

As mães das gravuras deste capítulo possuem tons de pele escurecidos, o que pode caracterizá-las como mulheres não-brancas, além dos cabelos escuros lisos que nos remetem aos de mulheres indígenas. Com isso, percebemos que desde cedo, através da técnica da gravura, Mariana explorou muito bem os trabalhos contrastantes entre luz e sombra tanto na estética dos rostos quanto nos cenários. Algo que nas duas últimas obras, particularmente, pudemos observar no tratamento da claridade sobre figuras tão escurecidas, um dos traços marcantes da artista.

Apesar disso, nas gravuras de Yampolsky, infelizmente, não podemos afirmar se tratarem especificamente das mulheres Mazahuas. Será possível fazê-lo apenas em algumas daquelas que serão apresentadas ao longo do trabalho. Isso ocorre pelo fato da sua produção gráfica ter sido mais desenvolvida no seu período de envolvimento com o TGP (1944-1959), e os registros fotográficos da população feminina Mazahua encontrados no processo de pesquisa datarem, principalmente, da década de 1980.

No entanto, pela relevância, aqui debatida, da repetição do tema em ambos os tipos de visualidades manipulados por Mariana, além da semelhança entre as peças e por identificarmos as mulheres retratadas nas gravuras enquanto cidadãs comuns e de origem indígena, consideramos importante incluí-las à seleção de figuras da monografia para fazer esse diálogo entre as diferentes obras da artista.

Nesse sentido, em uma entrevista realizada para Margarita González Arredondo (2002), Mariana afirma que uma das particularidades que o exercício da gravura a trouxe foi a possibilidade de aplicar em sua arte uma “experiência de ver”, que, no contexto de sua fala, subentende-se possuir um significado próprio e diferente da sua relação com outras materialidades artísticas.

Além disso, enfatiza que para ela o resultado da obra é mais importante do que a técnica em si – um princípio que ela carregou ao longo de sua história como artista e que foi aplicado também em suas fotografias, conforme ela mesma relata: “Del grabado, lo que apliqué fue la experiencia de ver. Es un medio como en el otro, todo es disciplina; todo es llegar a la médula y, por lo tanto, no importa la técnica, lo que importa es el resultado.” (YAMPOLSKY apud ARREDONDO, 2002, p.33)

Em outra entrevista, concedida ao jornalista Braulio Peralta, Mariana fala sobre a intensa entrega emocional para com suas artes que, em sua concepção, significa o ofício do artista: “No se puede dibujar, pintar, grabar o fotografar, sin sentir profundamente diferentes emociones” (YAMPOLSKY apud PERALTA, 2002, p.10). E é esse o tipo de sentimento que tanto as fotografias da artista quanto as suas gravuras são capazes de nos transmitir, principalmente ao trazerem para essa sensibilidade as mulheres em protagonismo. Ao mesmo tempo em que dá visibilidade a essas mulheres comuns, Mariana as humaniza.

CAPÍTULO 3: *Mujer, caminas entre la risa y el barro.* Relações de trabalho, violência de gênero e mulheres Mazahuas

*Los años te cayeron al hombro
mujer de arrugada sonrisa
las piedras reducen tu paso [...]
Mujer, caminas entra la risa y el barro [...]
tu lengua grita confundida en el barro de tus pies.*
Germán Segundo Cárdenas (2019, p.22)

*Aquí están mis manos
llenas de sonido,
las manos que tocan la tambora
para despertar a la primavera.
Aquí están mis manos
escarbando la tierra,
las manos del tiempo
que siembran el futuro.*
Julio Garduño Cervantes (2004, p.2)

A convivência dos Mazahuas na sociedade mexicana se dá sob relações de dominação de origem colonial e de discriminação étnico-racial. A falta de direitos sociais e trabalhistas para povos indígenas, entre homens e mulheres, aprofunda as condições de pobreza nas quais geralmente se encontram e, por conta disso, tornam-se minorias políticas. A situação para as mulheres é ainda mais complexa, considerando a desigualdade de gênero. Além disso, a discrepância expressa na construção social de gênero se agudiza na divisão sexual do trabalho entre as mulheres e os homens nas sociedades.

Em relação a isso, para abrir a discussão sobre as relações de trabalho para as mulheres Mazahuas, recorreremos a um panorama mais abrangente do assunto, para posteriormente entrar em suas singularidades. Para isso, trazemos o trecho de um artigo escrito pela historiadora marxista Luiza Tonon no qual explica a condição de trabalho para as mulheres no capitalismo, de modo geral:

[...] no caso das mulheres, através do fenômeno que estudiosas feministas denominam de sexagem, há a apropriação simultânea de seus corpos, de suas sexualidades e de suas forças de trabalho (Falquet, 2008, p. 129). Sob esse ponto de vista, ao se falar da significativa força de trabalho feminina no capitalismo, esses fatores não podem ser vistos como meras especificidades,

ou diferenças em relação a uma classe trabalhadora mais ampla – masculina, mas intrínseca à expressiva parte da classe trabalhadora composta por mulheres. E ainda, como colocado frente à discussão da precariedade, essa apropriação conjunta dos corpos das mulheres e de suas forças de trabalhos se relaciona à condição histórica da desvalorização das trabalhadoras, a quem a precarização sempre foi uma realidade. (TONON, 2018, p. 164-165)

A partir dessa citação podemos considerar, em um panorama amplo, que as mulheres que necessitam vender sua força de trabalho para sobreviver vivem uma tripla opressão que consiste na exploração ao mesmo tempo de seus corpos, de suas forças de trabalho e de suas sexualidades – apenas em detrimento de suas classes e seus gêneros, ainda sem levarmos em conta as origens étnicas e raciais. Nesse sentido, a explanação da historiadora já nos possibilita traçar um fio condutor que irá nos guiar nas próximas análises ao longo desse capítulo.

Acrescente-se um complemento de Tonon que diz que a precarização do trabalho das mulheres faz parte da engrenagem do capitalismo ao condicioná-las a remunerações que não condizem com os trabalhos exercidos e nem com as múltiplas jornadas às quais são submetidas e que são constantemente invisibilizadas. Fato que garante a possibilidade de os homens estarem fora de casa enquanto elas cuidam das tarefas domésticas e dos filhos. Esses são trabalhos exercidos que sequer são remunerados e reconhecidos como tais:

Como aponta a socióloga francesa Jules Falquet (2008, p. 127), a própria precarização dos trabalhadores não seria possível sem a prévia precarização do trabalho das mulheres: elas asseguram a baixa remuneração para suas mãos-de-obra essenciais ao funcionamento do capitalismo e trabalham em meio à invisibilidade e por vezes gratuidade na reprodução social. (TONON, 2018, p.166)

Aliado a isso, ainda se fala em exploração do corpo feminino e de suas sexualidades ao tornar as mulheres, além de forças de trabalho mais baratas e necessárias para a garantia do trabalho masculino em sociedade, em máquinas que reproduzirão novos assalariados que, se forem do sexo masculino, as substituirão no mercado de trabalho e elas continuarão em casa encarregadas pela execução dos afazeres não pagos:

O capitalismo representou uma expressiva precarização da condição feminina no mundo do trabalho. As mulheres, além de serem responsáveis pelo trabalho reprodutivo, não pago, também são encarregadas da reprodução de força de trabalho, e nisso, o corpo feminino, transformado em máquina para produção de novos trabalhadores, e a marginalização das mulheres no trabalho assalariado. (TONON, 2018, p.165)

No caso das mulheres Mazahuas, a precarização do trabalho está intrinsecamente relacionada à pobreza e ao processo migratório para os centros urbanos como a Cidade

do México ou nos Estados Unidos. Entre os gêneros masculino e feminino, as mulheres são as maiores protagonistas desse movimento e os motivos são diversos. No entanto, normalmente se refere a problemas matrimoniais de infidelidade por parte do marido e fome causada pelas intempéries que comprometem a colheita para a alimentação, intensificada pelo desemprego, o que impulsiona essas mulheres a irem para as grandes cidades em busca de trabalho para garantir a sua sobrevivência e a de seus familiares.

Sob esse aspecto, a PhD em Antropologia, Cristina Oehmichen, comenta o quanto o gênero das mulheres de origem indígena é fator determinante para indicar os rumos dos problemas sociais que enfrentarão: “as relações de gênero qualificam as condições particulares de vida das mulheres indígenas em suas comunidades de origem e de destino, assim como as causas objetivas e subjetivas de seus movimentos migratórios” (OEHMICHEN, 1999, p. 108).

Nas proximidades dos povoados Mazahuas não existe mercado de trabalho voltado para as mulheres ou postos de trabalho que sejam adequados aos seus baixos níveis de escolaridade. Essas mulheres acabam encontrando no comércio local o lugar para adquirir algum salário para sustentar a si e a seus filhos, mas ainda assim, às vezes é menos custoso ir em busca de trabalho nos centros urbanos:

O comércio tem sido uma atividade que historicamente as mulheres Mazahuas têm desempenhado. No entanto, o alto custo de transporte local e o mercado regional limitado fazem com que as mulheres ponderem sobre o custo/benefício de permanecer na região ou emigrar para a Cidade do México. (OEHMICHEN, 1999, p.117)

As análises sociológicas de Oehmichen, até o final da década de 1990, concluem que as mulheres Mazahuas, assim como as mulheres indígenas no geral, foram condicionadas a desenvolver uma força de trabalho mal qualificada, sendo destinadas aos trabalhos informais como camelôs, vendedoras de frutas em sinais de trânsito ou empregadas domésticas devido à baixa escolaridade que costumavam ter, além do analfabetismo em muitos dos casos, somada também à falta de domínio da língua espanhola uma vez que muitas delas falavam apenas o idioma originário. Em sua pesquisa, Cristina pôde observar que as mulheres advindas do meio rural e de comunidades indígenas tendiam a ocupar postos de trabalho considerados socialmente como próprios ao sexo feminino, como, por exemplo, o serviço doméstico.

O trabalho como empregadas domésticas exercido por mulheres de baixa escolaridade é avaliado por Tonon (2018) como voltado, em sua maioria, para mulheres não-brancas – indígenas ou negras – em função de suas trajetórias seculares de exploração e escravização de povos. Através de uma citação da socióloga francesa Jules Falquet, a autora reflete que o trabalho doméstico é transferido às mulheres não-brancas em função da baixa remuneração que o mesmo representa.

Dito isso, as mulheres Mazahuas, quando chegam aos centros urbanos e assumem o trabalho como empregadas domésticas em casas de famílias brancas e/ou ricas, são obrigadas a passar por uma transformação visual na qual deverão se adequar aos novos modos de comportamento típicos da cidade, como cortar seus cabelos ou prendê-los, trocar o estilo de suas vestimentas, mudar sua alimentação para a local e aprender a manusear eletrodomésticos – contra a própria vontade –, para esconderem ao máximo as características que expõem suas verdadeiras origens. (OEHMICHEN, 1999, p.109)

Na prática, além de expressar o racismo que sofrem, estes atos se revelam como mais uma forma de opressão à qual são submetidas. Além disso, muitos desses trabalhos assumidos precisam ser compatíveis com seu papel reprodutivo, para que possam ter maior garantia de manter o emprego e simultaneamente dar atenção ao cuidado de seus filhos pequenos quando são permitidos acompanhá-las nos locais de trabalho. Por esse motivo, trabalham como artesãs, cozinheiras, lavadeiras ou comerciantes de produtos agrícolas e industrializados nas ruas das cidades.

Algumas imagens das mulheres Mazahuas ou de outras etnias indígenas retratadas por Mariana trazem esse cotidiano de trabalho similar ao papel reprodutivo social como mães e mulheres. A exemplo disso estão as próximas fotografias e gravuras que nos trazem mulheres nesses contextos mencionados acima.

A primeira delas, intitulada *Pausa na colheita* (figura 19), nos traz a cena de uma mulher adulta, possivelmente com sua filha, em que ambas estão sentadas no chão mexendo em um dos cestos dispostos em seus entornos. Como nos sugere o próprio título da fotografia, esses cestos devem carregar os alimentos trazidos de uma colheita e as duas estão agora envolvidas, aparentemente, com o preparo de alguma refeição. É possível deduzir isso a partir da maneira sutil com a qual suas mãos estão sujas de farinha, ao mesmo tempo em que elas nos parecem estar confeccionando alguma massa.

Através dos elementos que nos revelam sobre o ambiente, podemos imaginar que estão em uma cozinha que possui espaços abertos, uma vez que podemos ver um feixe de luz vindo de cima que ilumina uma parte da parede de rochas, ao fundo da fotografia. Na altura da cintura da menina e da mulher, que não conseguimos saber ao certo se estão mesmo sentadas ou em pé, observamos algumas estruturas montadas. Uma delas, à esquerda da mulher, parece ser um fogão com bases de pedra; ao lado direito, vemos um suporte com troncos de madeira. Além disso, ao redor, vemos espalhadas inúmeras espigas de milho retiradas da colheita.

Com a fotografia observamos alguns aspectos que vêm sendo salientados através das nossas discussões, como um envolvimento significativo das mulheres com os afazeres domésticos e seu ensinamento às demais figuras femininas da família, desde novas. Atitudes que revelam a perpetuação de costumes patriarcais enraizados na cultura, sobre os quais observamos nas imagens a ausência expressiva de figuras masculinas, o que reforça a reprodução dessas práticas, muitas das vezes, apenas entre as mulheres. Por isso, essas imagens possuem a capacidade de qualificar o nosso debate ao ilustrar os argumentos sobre a realidade dessas mulheres.



Figura 19 - Mariana Yampolsky, *Pausa durante la cosecha*, 1960, fotografia. (Fonte: <https://sinafo.inah.gob.mx/>)

Sobre os aspectos formais da fotografia, Henri Cartier-Bresson, em um artigo seu de 1952, diz que cada fotógrafo possui um padrão geométrico próprio que dá vida e forma à fotografia no momento em que se registra o “instante decisivo” (CARTIER-BRESSON, s/d). Cartier-Bresson define esse tipo de método como um enquadramento orgânico que é condicionado pelo olhar estético do fotógrafo e cujo resultado dependerá exclusivamente dele. Sem dúvida, esse é um olhar que conseguimos notar ter sido exercido no trabalho de Mariana ao longo de sua trajetória artística.

Em suas fotografias, vemos diferentes tipos de enquadramentos de cenas populares e cotidianas que buscam nos trazer fragmentos selecionados pela artista, como instantes em processo de tornarem-se memoráveis. Eles nos mostram que até mesmo no cotidiano, ou justamente através dele, a simplicidade revelada é aquilo que deve ficar registrado para a análise “post-mortem” da sua cena, como diz Cartier-Bresson, no sentido de ser algo especial ou importante o suficiente para tanto. E é nisso que reside a beleza e um dos diferenciais do trabalho de Mariana – visibilizar tantas mulheres comuns e multifacetadas em suas especificidades e histórias pessoais e coletivas.

Nesse sentido, tanto a figura 19 quanto a 20, mesmo em contextos diferentes, trazem situações nas quais o trabalho exercido pelas mulheres, além de representar o papel reprodutivo que desempenham, é também educativo, assim como, por exemplo, as mulheres são maioria na docência, principalmente nos anos escolares iniciais. Este é um fato que dialoga com o que discutimos nos capítulos anteriores sobre a relevância do papel social das mulheres Mazahuas em perpetuar através das gerações os costumes, ensinamentos e tradições do seu povo.

Dentre eles, está a educação do dialeto, de modo a mantê-lo sempre vivo entre os mais novos e, também, a difusão da tradição oral conjuntamente com as técnicas desenvolvidas através da tecelagem. Atividade essa que podemos observar acontecendo na fotografia de número 20. A prática do tear, como explanamos no resgate histórico do capítulo anterior, é uma importante prática para a comunicação entre os Mazahuas, uma vez que, através dos grafismos realizados nos bordados das roupas, são escritas, contadas e simbolizadas as suas histórias e linguagem. Portanto, é indiscutível endossarmos o significativo trabalho exercido por essas mulheres como grande forma de contribuição para a construção histórica da etnia.

Posto isso, é interessante pensarmos o quão importante foi a relação desenvolvida entre Mariana e diversas mulheres de origem étnica. No nosso trabalho trazemos ao todo cerca de 40 imagens – em fotografias e gravuras – de mulheres indígenas retratadas por Mariana. Logo, uma quantidade suficientemente relevante de protagonismo dessas mulheres, a ponto de considerarmos pertinente a delimitação desse recorte iconográfico e torná-lo um tema. Imagino que, no mínimo, isso deva ter gerado uma relação amistosa com essas mulheres a partir do que podemos superficialmente perceber na espontaneidade com a qual as personagens costumam ser fotografadas, além de parecerem, de forma sutil, estarem confortáveis. Como a própria Mariana relatou em um fragmento de entrevista anterior, ela gostaria de ter tido a oportunidade de mostrar o resultado das imagens às pessoas que fotografou para saber de suas impressões.

A fotografia 20 possui um enquadramento bem similar ao das fotografias tiradas entre mães e filhos que expusemos no capítulo anterior. A cena nos traz um momento íntimo e de simplicidade entre a mulher mais velha e a menina, que podem compartilhar algum grau de parentesco próximo, ou então, possuírem uma relação enquanto professora e aluna. Complementa-se com o olhar que a mulher direciona à menina, nos revelando um misto de satisfação, afetuosidade e paciência com o processo de aprendizagem. A criança, por sua vez, mesmo com o rosto mais inclinado para baixo, parece expressar certa empolgação e curiosidade com o ensinamento.

Esta é uma situação rotineira e aparentemente um respiro no cotidiano dessas mulheres que carregam sobre seus ombros múltiplas jornadas de trabalho e incertezas em seus destinos. O aprendizado de uma criança Mazahua pode ser um momento gratificante para as mulheres adultas, que não se pode mensurar em dinheiro ou em horário de trabalho, é muito mais importante do que isso. De modo que o mesmo podemos refletir sobre a figura 19 – a partir da delicadeza com a qual a mulher se relaciona com a criança na fotografia.



Figura 20 - Mariana Yampolsky, sem título, 1993, fotografia. (Fonte: https://www.crefal.org/decisio/images/pdf/decisio_30/decisio30.pdf)

Após analisarmos dessa maneira as imagens anteriores, nos deparamos com um contraste: a figura 21, intitulada *Lavadeira*. O título da gravura já dá o tom da reflexão sobre a imagem – um contexto laboral de uma mulher indígena, aparentemente jovem, em uma das funções típicas da reprodução sexual do trabalho que diversas mulheres Mazahuas, segundo Oehmichen, precisaram assumir na década de 1990 nos centros urbanos para os quais migraram.

A gravura, que data de cerca de 1960, traz uma cena atemporal quando pensamos na realidade dessas mulheres. Sob esse aspecto, é uma peça que dialoga diretamente com as suas vivências mesmo três décadas depois, um fato que pode nos revelar que *Lavadeira* possui um significativo potencial de simbolizar a realidade de muitas mulheres submetidas a trabalhos subalternos e análogos às tarefas maternas.

Observamos um forte ar melancólico na cena em que a mulher olha para o horizonte com pouca perspectiva, como quem trava uma luta por sobrevivência e garantia de sustento para a sua família diariamente, assim como nos contam os poemas Mazahuas sobre a fome. Além disso, vemos na jovem mulher características físicas marcantes de

quem carrega a identidade do seu povo – e, com os aspectos que pretenderam aniquilar dos indígenas que chegavam às cidades como suas vestimentas e seus cabelos compridos.

Em síntese, é uma cena de uma lavadeira em serviço com as roupas espalhadas pelo tanque e pelo cesto cujos traços contrastantes as destacam e formam suas silhuetas, além de iluminar as figuras. A mulher se sobressai do fundo que a projeta entre os traços pretos sobre o fundo claro – que potencializam a dramaticidade da cena, ao mesmo tempo que criam uma aura iluminada à sua volta, quase santificando-a, tal qual uma figura religiosa. É possível pensarmos este último detalhe como uma metáfora para a importância dada às mulheres sob o ponto de vista religioso que as vê como geradoras de vida.



Figura 21 - Mariana Yampolsky, *Lavandera*, c. 1960, gravura em linóleo. (Fonte: https://issuu.com/c_imagen/docs/imagenmemoria)



Figura 22 - Mariana Yampolsky, *La Cocina*, c. 1980, fotografia de gelatina de prata. (Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/>)

As figuras 22 e 23 ilustram a tarefa transgeracional das mulheres na cozinha. Através delas vemos, respectivamente, uma senhora e uma mulher jovem, sobre a qual não é possível distinguir com clareza se tratar de uma adolescente ou uma mulher adulta nova. Ambas se encontram em cozinhas de arquiteturas bem similares e igualmente populares.

La Cocina possui um interessante trabalho de movimento que nos lembra os escritos sobre as fotografias de Henri Cartier-Bresson e Pierre Verger. “Instabilidade” é uma das palavras-chave, utilizada nas análises das fotografias desses dois artistas, para sintetizar a tensão entre o tempo e o instante fotografado em que há uma explícita movimentação capturada e que constrói “a relação entre a imagem rendida e o acontecimento que ela representa” (SANTOS; PICADO, 2010, p.173). Os autores do artigo que privilegia as obras dos dois artistas da fotografia moderna avaliam esse movimento capturado como “próprio ao tratamento da fixidez das formas visuais, e dos modos como esta rendição

da animação se configura como verdadeira expressão de uma temporalidade refugiada no instante” (p.171).

Esta é uma das poucas fotografias selecionadas de Mariana onde explicitamente é capturado um movimento que se concretiza na imagem e que podemos identificar a partir do esfumaçado oriundo do pedaço de pano que é jogado para trás pela mulher, além do movimento do seu próprio braço. Esse conjunto de movimentos transmite uma ideia de que o instante fotografado era o momento no qual a mulher se desligava de suas tarefas sobre o fogão e, de alguma forma, se libertava desse trabalho que também é uma prisão.

Além disso, é possível interpretar, também, que esse pano lançado por ela possa ser seu avental e para complementar essa dinâmica, um outro objeto que nos chama atenção por conta de uma visível inclinação é um cesto pendurado na parede que contribui com a ideia de movimento na cena, em contraponto a outros elementos precisamente estáticos como os demais objetos da cozinha e a própria mulher, incluindo a sua expressão. Toda essa conjunção de componentes possibilita avaliar a imagem sob um prisma temporal onde se misturam ação e inércia como uma metáfora para o próprio processo de envelhecimento da personagem.



Figura 23 - Mariana Yampolsky, *Cocinera atiza al fogón en una choza del poblado de Malpais*, 1982, fotografia. (Fonte: <http://www.mediateca.inah.gob.mx/>)

A próxima fotografia, *Cozinheira atiça o fogão em uma cabana na cidade de Malpais*, traz uma imagem claramente centralizada na atividade exercida pela jovem mulher fotografada. Não obstante, há uma dificuldade em identificarmos com nitidez quaisquer outros objetos ao seu fundo, tanto pelo efeito desfocado sobre a parede à sua direita quanto pelo fundo preto. A ênfase da cena se dá no grupo de pedras sobrepostas, no pedaço de tronco de madeira que a jovem utiliza para acender o fogo e na sua própria postura corporal que revela a atenção voltada para a ação que executa. Essa que justamente contrapõe a ideia que captamos através da imagem anterior, com uma mulher que se aparta da atividade na cozinha.

Talvez isso exemplifique simbolicamente a relação de exigências externas e internas às personalidades das mulheres com seu papel reprodutivo em sociedade. É comum que, ao ser jovem, cobre-se da mulher desde a infância uma série de comportamentos e atitudes nas quais ela deve ser disciplinada, responsável, entre outros. Com o passar da idade, as mulheres tendem a se flexibilizar perante essas cobranças e libertar-se do aprisionamento de uma postura sem falhas e erros. É essa a sensação que a figura 22 traz: uma mulher que já foi cobrada e se cobrou o bastante ao longo da vida para que ainda mantivesse esses hábitos até o seu envelhecimento. Ao passo que na fotografia 23 a menina parece-nos ainda buscar cumprir um padrão de comportamentos estabelecidos.

Em relação a esses trabalhos análogos à maternidade, como trazem as imagens anteriores, faz-se uma problematização que questiona o fato da natureza dos trabalhos destinados às mulheres serem reproduções dos papéis de cuidado que elas exercem na sociedade. Sobre isso, Luiza Tonon ressalta as particularidades dessa opressão de gênero dentro das esferas de trabalho voltadas para mulheres de diferentes raças e etnias não-brancas:

[...]Aliada à condição de mulheres, a elas é direcionado o trabalho visto como feminino, que envolva funções consideradas maternais e de cuidado, num ideário que se associa ao racismo ao pensar essas mulheres não-brancas como naturalmente mais próximas e adequadas a esse trabalho[...]. (TONON, 2018, p.166)

Por esse caminho, quando Cristina Oehmichen (1999) lançava sua pesquisa, há mais de duas décadas, constatou que eram majoritariamente mulheres da etnia Mazahua, entre 15 e 29 anos de idade, que ocupavam os postos de trabalho como empregadas domésticas na Cidade do México. Esse número foi levantado a partir do XI Censo Geral da População e Habitação de 1990, que registrou cerca de 7.520 mulheres falantes do

idioma Mazahua na área metropolitana da Cidade do México, uma quantidade expressiva de imigrantes (p. 110-111).

A migração das mulheres Mazahuas para os centros urbanos, conforme a autora relata, dificilmente acontecia sozinha. Tanto Mazahuas jovens quanto adultas costumavam estar acompanhadas de seus filhos e outros parentes. Em decorrência disso, dormiam em porões que se tornaram dormitórios para mães imigrantes – onde entravam às 19h e saíam às 6h da manhã para trabalhar – pagando 6 pesos diários por pessoa. Ou então, existiam aquelas que conseguiam morar em casas com seus parentes ou as que residiam em cômodos pequenos nos seus locais de trabalho, como, por exemplo, em antigos quartos de empregadas domésticas muito comuns nas casas e apartamentos de famílias brancas e ricas ou de classe média, em forma de sufocantes cubículos (p.112) – uma herança, por assim dizer, de uma postura escravocrata.

Em alguns casos em que a exploração do trabalho era ainda mais pesada, se estabelecia uma permuta comunitária na qual meninas se mudavam para as cidades a fim de auxiliar outras mulheres Mazahuas nos cuidados com os seus filhos enquanto estas trabalhavam, em troca de um salário simbólico por essa ajuda. Em suma, essa rede comunitária construída servia de apoio às mulheres Mazahuas, que, dessa forma, não ficavam sozinhas pois tinham companhia tanto de seus familiares quanto de seus conhecidos do povoado.

De uma maneira geral, pelos motivos já mencionados anteriormente sobre as dificuldades econômicas e sociais enfrentadas pelo povo Mazahua, não era apenas por iniciativa própria que mulheres jovens e adultas iam para as cidades. Além disso, conforme poderemos constatar até o final desta monografia, através das atuais poesias Mazahuas, essa realidade ainda permeia a vida de muitas mulheres. Era e ainda é comum que suas famílias enviem as filhas novas para trabalhar nas cidades como uma forma de aumentar a renda doméstica.

A respeito disso, Oehmichen comenta que o uso da força de trabalho das mulheres nas cidades trazia mais recursos financeiros para as famílias em momentos de maior escassez de alimentos, do que dentro do povoado. “Isso acontece sobretudo quando (as jovens mulheres) constituem uma força de trabalho excedentária que pode ser maximizada trabalhando fora de casa em períodos de crise” (OEHMICHEN, 1999, p.

113). A autora explica que os fatores objetivos que motivavam as migrações feitas pelas mulheres, normalmente, eram distintos daqueles que impulsionavam os homens, uma vez que se referiam à questão de gênero, independentemente da consciência delas acerca disso. Nesse sentido, inclusive, é interessante ressaltar que boa parte dessas mulheres não acreditavam sofrer discriminação de gênero em relação aos homens da mesma etnia. Pelo contrário, como demonstram as entrevistas feitas durante a pesquisa do artigo de Oehmichen em 1999, as mulheres Mazahuas se enxergavam em posição de privilégio em relação aos homens Mazahuas, em função de uma espécie de auxílio governamental que recebiam quando se tornavam mães solteiras – o que, segundo a argumentação delas, era uma vantagem já que ambos os gêneros sofriam preconceito étnico-racial nos centros urbanos e, por conta disso, eram igualmente vítimas de desemprego.

No entanto, como é de nosso conhecimento, não existia qualquer vantagem social e cultural para essas mulheres que sofriam todo tipo de violação, fosse de gênero ou étnica, como, por exemplo, o abandono dos maridos, a batalha por comida e pela criação de seus filhos; além do fato de que, de acordo com o mesmo artigo, esse auxílio governamental que recebiam mal garantia sua sobrevivência e a de seus dependentes, que, na prática, expressava um valor irrisório de pagamento.

E mesmo assim, havia uma dificuldade no avanço da consciência por parte das mulheres Mazahuas em compreender as suas mazelas, fosse por falta de maiores esclarecimentos sobre a ausência de direitos políticos e sociais voltados para si ou pelo fato que melhor explica as circunstâncias desta complexa relação: observava-se em determinadas conformações sociais da etnia, como alguns povoados por exemplo, a existência de algumas matriarcas ou lideranças e referências femininas tradicionais. Então, por conta disso, quando as mulheres desses povoados específicos chegavam aos centros urbanos, dificilmente compreendiam com clareza o pano de fundo das opressões que passavam a sofrer, ou então, quando se deparavam com elas, as eufemizavam por não estarem habituadas a sofrer opressões de gênero de maneira mais explícita.

Já as mulheres de localidades rurais eram impulsionadas a sair do campo, além da causa do abandono matrimonial e da poligamia, por conta da violência intrafamiliar, do fato de serem mulheres solteiras com idade mais avançada, por causa de problemas de alcoolismo na família e por viuvez. Esta última se agravava quando sua família não

podia lhe dar suporte e quando a mulher não tinha filho adolescente ou adulto capaz de substituir a força de trabalho do ex-marido na agricultura. (OEHMICHEN, 1999, p.114) Além disso, nas áreas rurais as mulheres não costumavam ser donas de terra (nem mesmo hoje), uma questão que as tornava dependentes dos recursos financeiros que pertenciam aos maridos e à família dele. Esse fato acabava levando-as a crer, também, que na cidade as oportunidades de auto-sustento seriam mais promissoras.

As mulheres que eram abandonadas por seus maridos e que possuíam o direito de receber o auxílio governamental ou uma ajuda de custos dos parentes do ex-marido eram apenas as primeiras esposas, assim como eram aquelas que tinham a possibilidade de herdar a terra do marido em caso de falecimento do mesmo. Um fato que, na realidade, existia somente com a finalidade de que o patrimônio fosse destinado ao filho homem no futuro, quando este tornava-se adulto. Portanto, qualquer outra mulher que viesse a se casar com o ex-marido não seria reconhecida na obtenção desses “direitos”, nem mesmo, em família, seria bem recebida com uma festa ou ritual de celebração da nova união, pois existia um preconceito fortemente disseminado sobre divórcios e novos casamentos para divorciados, principalmente em relação às mulheres (p.116).

Por conta disso, as mulheres que viriam a ser segundas ou terceiras esposas de algum homem também seriam potenciais candidatas à migração (junto às mães solteiras) porque não teriam direito algum no casamento em relação à posse de terras ou ao patrimônio, e sequer teriam reconhecimento pela família do marido enquanto oficialmente esposas. Sobre isso, Oehmichen diz que, no que se refere ao trabalho e migração das mulheres, à segunda esposa cabia o dever de manter os agregados da família do cônjuge com seu rendimento próprio. (p.116).

Desse modo, a partir dos dados anteriores, podemos ter uma vaga noção do quão miserável poderia ser a vida de uma mulher Mazahua e o quanto seu destino era fortemente pautado pela liberdade masculina em ser adúltero, em ser polígamo, em abandoná-la com os filhos e deixá-la com pouquíssimos recursos para subsistência. No final das contas, as pessoas punidas pelos feitos dos homens eram elas, que sofriam com a violência psicológica da humilhação e com a vulnerabilidade social na qual ficavam ao estarem sozinhas e se responsabilizando pela criação dos filhos, sem ter sustento e mais suscetíveis às mazelas do desemprego.

Somando-se ao que já foi citado anteriormente, os homens usufruíam de diversos direitos sociais que as mulheres em nada possuíam, como o acesso à educação, à não divisão das tarefas domésticas com mães ou esposas que passavam a ser responsáveis por todo o trabalho da casa não só para o marido, mas para todos os agregados da sua família. E com isso, as mulheres acabavam cumprindo também um duplo papel como uma espécie de continuidade da figura materna para o seu marido e a família dele, com o consentimento da sogra.

Para aprofundarmos essa questão, Oehmichen traz elementos mais detalhados sobre as disparidades sociais entre os homens e as mulheres Mazahuas desde jovens:

A percepção sobre a carência de direitos para as mulheres se mostra em diferentes aspectos. No caso das comunidades Mazahuas, o acesso à educação escolarizada privilegia os homens, enquanto as mulheres devem aprender os diversos trabalhos da casa. Por volta dos 13 anos de idade as mulheres se casam e 'se casam com toda a família' do marido (Torres, 1997). A recém casada deve realizar todos os trabalhos domésticos para atender ao seu marido e toda a família dele. A jovem se encontra sujeita ao poder de seu conjugue, enquanto sua sogra é quem decide a distribuição das tarefas domésticas. Quase todas as mulheres Mazahuas residentes da cidade se referem aos primeiros anos de seu casamento como uma das etapas mais tristes de sua vida. (OEHMICHEN, 1999, p.119)

Com essas informações podemos observar o quanto as opressões patriarcais pesaram para a história das mulheres Mazahuas, através de diversos mecanismos, desde a sua juventude. E ainda existe um outro fator de violência dentro do casamento de moças tão jovens, que é a imposição e escolha do pretendente por parte dos pais, somado à possibilidade de sofrerem estupros maritais.

De acordo com a autora, toda a trajetória do casamento é fortalecida pelo aparato da Igreja Católica local, inclusive quando ocorriam violações matrimoniais como o estupro, que infelizmente era muito frequente. Algumas das vezes nas quais aconteciam, a mulher recorria ao sacerdote da sua igreja atrás de algum conselho e este reforçava a importância de se manter a união do casamento acima de qualquer problema e não a incentivava a abandonar o ciclo da violência doméstica. Esta era outra forte causa mobilizadora da emigração. Por isso, a violação era encarada como mais uma falta de direito às mulheres que eram silenciadas, mantendo esses casos velados sem denunciá-los, pois não podiam torná-los públicos e, portanto, os estupradores permaneciam impunes por muito tempo. (p. 122)

O perigo de uma mulher Mazahua vivenciar um estupro acabava por justificar outras expressões de comportamentos patriarcais entre os homens da etnia, como um acompanhamento constante de uma presença masculina a qualquer lugar que pretendiam ir e que, portanto, eram coniventes com os estupros. Essa espécie de escolta “pode ser considerada como um poderoso mecanismo de controle social que gira em torno do atemorizamento e da humilhação da vítima”, pois “realça as diferenças hierárquicas entre os gêneros e simboliza a submissão da mulher ao poder (físico) político do homem” (OEHMICHEN, 1999, p.120). A autora ainda assinala que nas grandes cidades as mulheres também eram alvo de violações, no entanto, pelas melhores oportunidades a serem exercidas com trabalho e sustento de seus filhos, lá as mulheres diziam ter mais condição de sair de um relacionamento de abusos.

Pretendemos agora nos concentrar na análise de mais algumas fotografias da obra de Yampolsky. As fotografias 24 e 25 trazem uma faceta da realidade Mazahua na qual crianças, tanto do gênero feminino quanto do gênero masculino², precisam contribuir com a renda familiar e trabalham desde cedo. Ambas as imagens *La doncella y el toro* e *La bodega* nos mostram cenas com meninas em seus períodos de trabalho. Ao compararmos as duas fotografias, observamos algumas diferenças e semelhanças entre elas.

¹ Neste trabalho nos referimos apenas aos gêneros binários feminino e masculino e identidades cisgêneras, pois não foram encontradas, nas fontes de pesquisa, evidências ou menções a outras identidades de gênero não binárias e/ou trans. O que não significa que estas não existam, mas possivelmente são invisibilizadas tanto dentro das etnias indígenas quanto através do próprio trabalho de pesquisa desses intelectuais.



Figura 24 - Mariana Yampolsky, *La doncella y el toro*, 1992, fotografía. (Fonte: https://issuu.com/c_imagen/docs/imagememoria)

Começando pelos aspectos de convergência, existem duas meninas jovens trabalhando, provavelmente adolescentes, que se encontram próximas a arquiteturas populares mexicanas. Em *A donzela e o touro* a menina está em uma área externa de uma casa, próxima a um touro, provavelmente para pastoreá-lo, e em *O armazém* a jovem e o rapaz estão no interior de uma espécie de depósito onde vemos sacos cheios empilhados em seus entornos e sobre os quais ambos se recostam. Nesses sacos vemos escritos os lotes de fabricação e a palavra “maltas” que, na tradução literal para o português, significa “malte” – grãos de cereal comumente utilizados na produção de cerveja.



Figura 25 - Mariana Yampolsky, *La bodega*, sem data, fotografia. (Fonte: https://issuu.com/c_imagen/docs/imagenmemoria)

Em *A donzela e o touro* vemos as características comumente encontradas na arquitetura popular como as paredes brancas, que nesse caso nos mostram os imperativos do tempo através da rachadura na fachada e da coluna lateral da casa com os tijolos aparentes. Os entulhos no chão próximos à menina e o pequeno fragmento do chão de pedra à nossa vista nos remetem a uma localidade de interior, possivelmente de uma cidade pequena.

Acerca das atividades cotidianas de meninos e meninas da etnia Mazahua, a autora Luz María Chapela (2006) nos informa sobre pastoreios que acontecem durante o dia nas colinas e terrenos ao redor dos povoados, conduzidos por crianças ou pastores avós, já que os jovens comumente vão trabalhar nas cidades.

Enquanto pastoreia, a menina expressa em seu semblante um ar de tranquilidade à presença do touro, como se estivesse habituada a pastoreá-lo, e o animal, por sua vez, vai de encontro a sua direção, também transparecendo familiaridade. Além disso, há entre eles um detalhe da sombra que se forma sobre a parede, criando um formato geométrico a partir do encontro entre duas arestas que desenham um ângulo aberto.

Em *O armazém* vemos uma cena na qual os dois personagens que trabalham estão em posição de espera por um cliente ou por alguma orientação de um supervisor, ou talvez aguardando atendimento para realização de alguma operação de compra ou venda. Diferentemente da fotografia anterior, a jovem da figura 25 possui um semblante mais preocupado que transmite ao espectador uma sensação de cansaço e pouco prazer com a atividade que exerce. Diante disso, é possível pensarmos que a menina trabalha contra a própria vontade. Essa fotografia traz o ar melancólico comum às cenas capturadas por Mariana. E *O armazém* é uma das raras fotografias em que encontramos a presença masculina durante o trabalho de alguma mulher Mazahua.

Apenas através dessas duas últimas fotografias não podemos afirmar se tratarem de contextos de imigração especificamente, no entanto, principalmente o último trabalho representado, é bem similar aos postos destinados às mulheres que chegam às cidades e se tornam pequenas comerciantes, vendedoras de frutas, ambulantes que desempenham os mais variados tipos de trabalhos informais, para além do serviço como empregadas domésticas. Sobretudo a fotografia *O armazém* nos remete imediatamente aos dormitórios mencionados por Oehmichen, para onde as mulheres Mazahuas iam quando não tinham condições de morar em outros estabelecimentos nos centros urbanos. Isso porque a conformação do ambiente dessa fotografia possui justamente as características que foram criadas em meu imaginário sobre como poderiam ser os porões ou armazéns em que essas mulheres pagavam 6 pesos diários por pessoa, mesmo que a socióloga não tenha feito descrições visuais sobre esses espaços. É possível que essa fotografia, *O armazém*, seja referente a um local cuja finalidade era ser um depósito ou um expositor de vendas.

Acrescentando outras diferenças entre as duas fotografias, poderia se dizer que as duas transmitem perspectivas antagônicas sobre a vida. Ambas são expressões da pobreza Mazahua pelo fato de relatarem o uso da mão de obra infantil que, sem dúvida, é um aspecto negativo da realidade de determinados povos indígenas. No entanto, a forma como esse problema parece-nos ser vivenciado por cada uma das meninas, especificamente no instante em que foram fotografadas, é diferente.

A *donzela* nos aparenta contente em sua atividade, o que influencia diretamente na maneira com a qual observamos a fotografia, sob um ponto de vista otimista sobre sua vida e seu futuro. Já a menina de *O armazém*, com seu semblante nitidamente entediado

e inconformado com a sua condição atual, nos induz a tentarmos ser minimamente empáticos ao seu desconforto e refletir sobre as durezas cotidianamente encaradas pelo seu povo. O que muito nos diz, também, sobre a falta de oportunidades futuras que provavelmente essas crianças que já trabalhavam desde novas iriam encarar.

Dito isso, as três próximas e últimas fotografias deste capítulo trazem mulheres adultas mais velhas, sozinhas ou acompanhadas por seus filhos, em situações de trabalho na agricultura. Os terrenos em que essas fotografias as trazem podem tanto ser em terras da própria família, portanto, trabalhando para sustento próprio, quanto para terceiros, de forma assalariada. Distinguindo-se das imagens anteriores, essas fotografias colocam-nas em contextos diferentes que, de uma forma interessante, enriquecem a nossa argumentação ao trazerem diversidade nas tarefas multifacetárias desempenhadas pelas mulheres Mazahuas.

Nesse sentido, mostram-nas também em atividades laborais normalmente referenciadas aos homens, mas, no entanto, por se tratarem de mulheres que moram em zonas rurais, a prática da agricultura é um imperativo em suas vidas, independente do gênero. Pois é uma fonte direta de alimentação e sustento financeiro, além de ser uma atividade coletiva compartilhada entre familiares e demais famílias dos povoados.

Com essas fotografias, conseguimos fechar uma seleção de imagens que retratam diferentes faixas etárias de mulheres em trabalhos mal remunerados, desde as mais jovens, sendo crianças e adolescentes, assim como mulheres adultas, até as em fases mais maduras. Esses três registros, bem semelhantes entre si, sem data e sem título, provavelmente pertencem a uma mesma série fotográfica, na qual podemos observar aspectos da natureza local onde essas mulheres estão ambientadas. É possível ver ao longe algumas montanhas e vegetações, assim como, sob a superfície em que se encontram, observamos detalhes de uma planície de solo arenoso. Este que pode, inclusive, ter a sua aparência ainda mais realçada pelos próprios efeitos visuais da imagem em preto e branco, ao mesmo tempo em que nos remete às queixas, tanto presentes nas pesquisas sociológicas sobre a etnia quanto nos relatos das poesias, sobre as dificuldades em fertilizar os solos e garantir boas colheitas, o que impacta diretamente na fome.

Posto isso, principalmente as duas primeiras fotografias aparentam formar uma seqüência entre si. Primeiro, vemos uma mulher agachada arando a terra e escavando o chão para fazer um plantio e na segunda vemos uma outra mulher espalhando sementes sobre o solo. Ambas aparentam ter a mesma idade, utilizam vestimentas similares, como os trajes tradicionais Mazahuas com as anáguas que lhes proporcionam volume sobre os quadris e com os cabelos presos em penteados trançados.

Para além da relevância da temática dessas fotografias, usá-las para finalizar o capítulo nos possibilita encerrá-lo sob uma ótica mais poética sobre a vida das mulheres Mazahuas. Mulheres essas que podem ser consideradas duplamente geradoras da vida: sob o ponto de vista religioso, propiciam a chegada de novos seres humanos ao mundo e, sob o aspecto cultural, também são germinadoras da terra, viabilizando o crescimento de alimentos para si e para os seus pares. Nesse sentido, as intempéries e a consequente fome são efeitos externos e sobre os quais elas não têm poder de interferir, limitando, portanto, os seus esforços aos cuidados com o plantio e com a colheita.



Figura 26 - Mariana Yampolsky, sem título, sem data, fotografia. (Fonte: <https://www.gob.mx>)



Figura 27 - Mariana Yampolsky, sem título, sem data, fotografia. (Fonte: <https://www.gob.mx>)

A última fotografia acaba por ser um contraponto entre as fotos do capítulo onde, em sua maioria, mulheres de diferentes idades trabalham isoladamente, pois nos mostra o exercício coletivo em família no qual é possível vermos uma matriarca à frente dos trabalhos, revirando um cesto de sementes e os outros familiares no entorno, sendo quatro crianças: três meninas e um menino.

Essa imagem também é diferente das duas anteriores porque existem mais elementos ao redor, como uma casa de madeira simples e aparência frágil, às vezes encontrada em lugares mais pobres e precarizados. E, também, aspectos que denunciam ser um local mais próximo de outras moradias. O cenário dessa fotografia é muito comum ao que já vimos outras vezes ao longo desse trabalho, de uma mãe se dividindo em mais de uma tarefa ao mesmo tempo e com um núcleo familiar um pouco extenso. Sob o ponto de vista estético, também são pouco significantes as diferenças sobre vestimentas e fisionomias.



Figura 28 - Mariana Yampolsky, sem título, sem data, fotografia. (Fonte: <https://www.gob.mx>)

Para concluir, as três fotografias dialogam diretamente com a narrativa contada em uma das poesias Mazahuas que está na epígrafe deste capítulo.

Las manos

Aquí están mis manos
 que reciben tu calor,
 las manos que renuevan
 el fuego de la vida,
 las manos que construyen
 los cimientos de la historia.
 Aquí están mis manos.
 Padre mío, dales fuerza.
 Aquí están mis manos
 llenas de energía y de fe,
 las manos que tejen la red
 para atrapar los misterios de la tierra.
 Aquí están mis manos
 junto a todas las manos,
 las manos del pueblo mazahua.
 Aquí están mis manos
 llenas de sonido,
 las manos que tocan la tambora
 para despertar a la primavera.
 Aquí están mis manos
 escarbando la tierra,
 las manos del tiempo
 que siembran el futuro.
 (CERVANTES, 2004, p.2)

O poema é uma súplica a Deus para fertilizar as sementes plantadas e transformá-las no alimento que cessará a fome. A construção do poema coloca as mãos dos agricultores como intermédio pelo qual Deus irá interferir na germinação da terra. Além disso, há uma explícita entrega de fé e esperança em que o processo será bem sucedido. E é interessante observar que há um belo significado de coletividade nessa súplica, uma vez que o locutor do poema coloca as suas mãos enquanto um veículo da concreção dos seus desejos e de todo o povo Mazahua e, sem dúvida, as mulheres de todas as gerações têm um papel decisivo nisso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: *Las palabras son fuerza, valor, camino / y van tejiendo nuestro ser*

*Con mis pies descalzos he recorrido el camino de los ancestros
donde las abuelas caminaron con pasos firmes y contundentes
bajo el sol de muchas primaveras para no morir
aquí estoy con mi tenate de palabra
con un canto a su historia y su memoria
las palabras son fuerza/valor/camino
y van tejiendo nuestro ser
palabras que construyen mundos
Celerina Patricia Sánchez (2013)*

As Mazahuas sofreram uma intensa estigmatização desde os anos 1990 no contexto de seus processos migratórios como as mulheres indígenas pobres, imigrantes, normalmente empregadas domésticas, trabalhadoras informais ou vendedoras ambulantes comuns, sem personalidade própria. O racismo aliado ao reacionarismo que propiciou a construção dessa imagem fez com que elas ficassem conhecidas nos centros urbanos como “Marías” – nome genérico e pejorativo recebido para designá-las, que acabou sendo incorporado pela cultura local e utilizado até os dias atuais. Para os homens da etnia, não existem evidências historiográficas que indiquem serem ou terem sido vítimas de um fenômeno parecido.

A intenção de finalizar este trabalho com as considerações finais ocorre pela necessidade de concatenar as ideias discutidas ao longo do trabalho, dando mais coesão aos temas identificados nessa análise de uma iconografia de mulheres Mazahuas na obra de Mariana, dentro da amplitude de possíveis formulações. Através desta monografia, apresentamos diferentes abordagens de uma realidade complexa e multifacetada de mulheres de uma etnia tão pouco conhecida.

Dentro das limitações historiográficas encontradas, tivemos ciência de que as reflexões iniciadas jamais pretenderiam terminar em si mesmas ou ter a capacidade de sintetizar satisfatoriamente uma escrita à altura da profundidade das histórias ainda a serem descobertas e divulgadas. Afirmamos com maior tranquilidade nosso empenho instrumentalizado pela pesquisa e no exercício de respeito à cultura então desconhecida.

Nesse sentido, os temas traçados exploraram alguns aspectos centrais do que normalmente compreende-se como o resultado de uma série de padronização de papéis socialmente reproduzidos por e para mulheres em diferentes experiências societárias, no ocidente, sob influência da cultura patriarcal intensificada pela divisão de classes.

No entanto, como nos propusemos a fomentar um debate crítico sobre a naturalização da repetição desse modelo através de eixos substanciais como a maternidade, o envolvimento comprometido com práticas religiosas e a desigual realidade do trabalho subalterno feminino, não poderíamos, mesmo que não intencionalmente, contribuir com a reafirmação desse arquétipo ao apenas privilegiar as análises materiais mais críticas do que envolve o ser mulher em sociedade, em detrimento de lançar luz à valorização das suas individualidades sistematicamente omitidas.

Não poderíamos também, por outro lado, por honestidade com os fatos e compromisso com a não-romantização das diferentes formas de manifestações opressoras contra as mulheres, desenhar um cenário diferente daquele que nos foi apresentado na literatura consultada, ocultando informações sociológicas e históricas relevantes para a compreensão (ou a sua tentativa) do cotidiano sócio-cultural das mulheres indígenas Mazahuas.

Por isso, a escrita dessas considerações se apresentou como uma solução ao impasse, viabilizando a vontade de concretizar o exercício de uma reflexão humanizada e particularizada da dimensão psicológica dessas mulheres que, a partir da nossa compreensão, já é explorada pelo trabalho de Mariana. Como uma das ferramentas teóricas para este debate, trazemos abaixo, na íntegra, o poema *Marías Mazahuas*, que foi originalmente escrito na língua Mazahua e publicado em inglês em uma revista online internacional de literatura (LÓPEZ, 2005).

O poema versa, em diversos aspectos, sobre o que já discutimos ao longo dos capítulos. Metaforicamente, o texto dramatiza o cenário de insegurança social com maior riqueza de detalhes aprofundando as respectivas especificidades caracterizadas através da criatividade e do uso de elementos líricos, próprios dessa forma literária. Ao mesmo tempo, o narrador questiona retoricamente a transição dessas mulheres para os centros urbanos, que abandonam “seus jardins” e carregam seus filhos, alertando-as que as cidades nada terão a oferecê-las, explicitando a sua opinião crítica quanto a isso.

Em seguida, as indaga sobre quando retornarão à casa, se o farão e se o seu povo as verá novamente, enquanto nos mostra o caráter transgeracional da imigração feminina Mazahua ao chamá-las de “mães Mazahua” e “meninas Mazahua”. É interessante observar que há também uma preocupação com o acolhimento que essas mulheres receberão na cidade – o que sabemos ter sido um processo bem dificultoso para suas vidas e autoafirmação de suas tradições, ceifando suas formas de se integrarem ao mundo através de suas vestimentas e a manifestação das suas crenças.

A provocação que o autor faz a elas sobre a busca pela resolução de suas vidas nas cidades vai além, de modo que lhes pergunta: “Com o que vocês sonham encontrar? Como vocês imaginam suas novas vidas?”. Questionamentos pertinentes para incitar uma reflexão, que não necessariamente deve induzir-nos a concluir que essas escolhas tenham sido conscientes e que, portanto, as mulheres Mazahuas teriam controle sobre a consequência dos acontecimentos.

Conforme debatemos nos capítulos, existe uma série de fatores que condicionam a mudança geográfica dessas mulheres, seja pela finalidade de obter resultados mais imediatos de sobrevivência, seja por motivos de violência sexual intrafamiliar ou manipulação psicológica que as levam a crer que na cidade, mesmo com o preconceito que sabem que irão sofrer, além das baixas remunerações e condições de trabalho ruins, a vida possa ser melhor do que nos seus territórios originários.

Marías Mazahuas

On her back the smallest child,
 others before her, yet others following.
 They decided to discover new worlds
 closed the windows and the door of the house
 and the bean patch was left abandoned.
 The more they were lost in the distance
 the louder grew their pitiful cries
 until even the owl went mad.
 Where are you going, Mazahua mothers?
 Where are you going, Mazahua girls?
 Why take your little ones?
 Why abandon your garden?
 What do you seek in other places?
 What do you dream of finding?
 How do you imagine your new life?
 How will other people receive you?
 When will you come home again?
 When will we see you again?

There is nothing over there!
 You will be lost in a sea of people
 they will deny you the grace of a greeting.
 When one of them ventures even a disdainful look
 they will call you Marías.
 And you will have to sell Chiclets and oranges
 to earn that holy name.

They beg alms to feed their children
 they will be servants
 if it goes well for them.

Then, they will grieve for their little village
 they will want to embrace their fathers, grown old,
 they will want to buy a grinding stone for their tortillas
 they will dream of the green fields
 they will imagine their underskirts, sashes, and shawls.
 Although they paint their lips and lashes
 they cannot conceal their birth in a Mazahua village
 their glances and smiles will betray them.
 Then they will remember their origins and weep.
 They will go to church to pray for their return,
 to again embroider their napkins
 with little birds, flowers, fawns, and life.

They shall wait anxiously for the coming time
 and shall prepare themselves for the labor of the harvest.
 Once again they shall fill their baskets with food
 they shall help their husbands to clear the fields,
 shoulder to shoulder they shall practice the niboxte.
 We will hurl rockets at the sky
 and they will know our mothers and sisters have returned.
 We will dance the xote. We will drink pulque!
 Then the arrival of the new fire will go forward.
 The children will be children again, always at play.
 In the plazas we will hear again the bustle
 of buying and selling squash, beans, and ears of corn.
 The odor of epazote will once again transfix the soul.
 And we shall laugh! We shall laugh with joy!
 We shall make a fiesta
 and sing!

Where are the Mazahua mothers going?
 Where are the Mazahua children going?
 Why do they take their little ones?
 Why do they abandon their little garden?
 What do they seek in other places?
 What is it they dream of finding?

Where do you go, "Marías," where do you go?

(LÓPEZ, 2005)

O locutor acrescenta no desenvolvimento do poema que elas ficarão perdidas no mar de gente que nem mesmo irá cumprimentá-las. Receberão olhares preconceituosos das mesmas pessoas que as chamarão de “Marías” e terão que vender chicletes e laranjas como ambulantes nos sinais de trânsito e nas esquinas para ganhar o “santo nome” – uma ironia bem colocada. Além disso, López delinea a tragicidade da posição servil que elas provavelmente deverão assumir para que possam alimentar seus filhos.

No restante do poema o autor declama que essas mulheres sentirão falta da vida cotidiana e das tradições de seus vilarejos, incluindo a paisagem, seus familiares e o uso das suas vestimentas. Que, embora na cidade pintem seus lábios e seus cílios, nenhuma tentativa de se camuflar será capaz de esconder as raízes que também não poderão ser esquecidas.

Elas irão às igrejas para rezar, pedindo pelos seus retornos, e tentarão manter seus costumes como forma de sentir seu povo mais próximo e tornar a nova morada um lar. Enquanto o seu povo também estará em prece aguardando as suas chegadas durante o período de colheita, quando tudo voltará a ser como antes: os cestos estarão cheios de comida e elas trabalharão ao lado de seus maridos.

Neste dia até os céus estarão em festa com os foguetes que serão lançados, haverá danças, fogueiras e cerimônias, pois os filhos e as irmãs que por lá ficaram sentirão a sua presença e terão motivo para brincar novamente. Além de que tudo se reestabelecerá com as vendas dos alimentos colhidos: as abóboras, os feijões e o milho. E, assim, o narrador volta a instigá-las com as mesmas perguntas retóricas sobre seus movimentos de êxodo dos vilarejos, de forma a reforçar o questionamento após a explanação das problemáticas que as saídas implicam, como uma forma de dissuadi-las a fazê-lo.

Com isso, novamente utilizamos um poema como método de argumentação para uma discussão que pretende ser ampliada: salientar a imagem das mulheres Mazahuas para além da fronteira da mãe dedicada, da trabalhadora explorada e da religiosa fiel, a fim de afirmá-las como seres humanos de profundidade, complexidade e com as suas próprias contradições. Nesse sentido, os poemas cumprem bem o papel de levar à sensibilização do leitor através da sua liricidade, traçando novas narrativas capazes de forjar diferentes visões, assim como a presente, que apresenta uma versão mais completa da história dessas mulheres. E que nos possibilita, através da sua

instrumentalização, pensar o todo dos contextos materiais abordados que não podem ser apartados da subjetividade dessas mulheres sob aspectos psicológicos mais abstratos, como suas idealizações, expectativas, principalmente com a vida nas cidades, seus anseios, suas habilidades e sabedorias desenvolvidas através de todo o convívio em coletividade.

Com o intuito de complementar o texto anterior, trazemos a estrofe do poema inserido na epígrafe dessas considerações finais, da poetiza Celerina Patricia Sánchez, de origem ameríndia mixteca, que faz parte da nova geração de homens e mulheres indígenas artistas latino-americanos que se utilizam da escrita das palavras para levantar suas causas.

Natsiká/Viaje

Con mis pies descalzos he recorrido el camino de los ancestros
 donde las abuelas caminaron con pasos firmes y contundentes
 bajo el sol de muchas primaveras para no morir
 aquí estoy con mi tenate de palabra
 con un canto a su historia y su memoria
 las palabras son fuerza/valor/camino
 y van tejiendo nuestro ser
 palabras que construyen mundos

(SANCHEZ, 2013)

Sánchez, embora não seja da etnia Mazahua, integra esse grupo de mulheres indígenas empenhadas na escrita da poesia crítica que traz, neste fragmento do seu poema chamado *Viagem*, não só a reflexão de valores filosóficos que se alinham à formação subjetiva da personalidade das mulheres como “força”, “valor” e “caminho”, mas que resgata a ancestralidade, fortemente enraizada na autoafirmação dos povos. Algo que, na minha opinião, muito tem a ver com a postura e os sentimentos revelados pelos semblantes das mulheres indígenas mexicanas fotografadas por Mariana, expressos na melancolia dos olhares distantes e na orgulhosa exaltação de suas vestimentas. A estrofe faz uma bela contribuição ao colocar a mulher indígena como agente da própria vida, no passado e no presente, pelos caminhos que percorreu com o respeito às suas avós que firmaram passos convictos e sacrificantes, abrindo novas vias para a continuação dos seus sucessores. E o mais sensível, na minha opinião, está na parte em que diz que está com a sua “tenate” (cesto) de palavras, com o canto da sua história e sua memória, com as palavras reveladoras da estruturação da interioridade dessas mulheres que vão

tecendo os seus seres, pois são palavras que constroem mundos (internos e externos, particulares e coletivos).

Por fim, dialogando com essas reflexões, trago três fotografias que exemplificam a passagem do ciclo da vida das mulheres Mazahuas, que foram as formulações embrionárias desta pesquisa e que, posteriormente, através de maior acúmulo de experiência e familiaridade com o conceito da monografia e estreitamento de laços, foram sendo mais bem elaboradas. Essas formulações referem-se à infância, à juventude/início da fase adulta e à maturidade, que no seu transcorrer atravessam algumas inquietações humanas, dentre elas, por exemplo, o medo, a confiança e a serenidade, externalizadas, respectivamente, nas figuras abaixo.



Figura 29 - Mariana Yampolsky, *Magüey herido*, 1989, fotografia. (Fonte: <https://www.gob.mx>)

Na primeira fotografia dessa seleção, intitulada *Agave ferido*, vemos uma menina Mazahua bem jovem. Não sabemos ao certo para onde ou para o que ela olha, no entanto, a sua linguagem corporal nos dá pistas sobre a sensação de medo que aparenta dominá-la enquanto se esconde entre as folhas de agave, se camuflando sob as sombras. A transparente apreensão pode nos revelar os anseios de uma criança indefesa no

mundo, precisando enfrentar as incertezas impostas, algo que nos remete a um dos ensinamentos dos rituais Mazahuas cujo intuito é habituar os mais jovens a lidar com as dificuldades aparentes.

A ambientação da menina sozinha debaixo das compridas folhas que recaem sobre a sua baixa estatura cria uma aura de solidão no primeiro plano interpretativo, sobre a qual transbordam, pelo olhar e pelos lábios entreabertos e congelados da criança, a finitude do momento em que a inexperiência com o mundo a desnuda de proteção. O “agave ferido” pode tanto se referir às iniciais marcadas na folha, feitas provavelmente com um objeto pontiagudo que teria “lesionado” a planta, à direita do espectador, quanto ao sentimento da menina que fica explícito ao se deixar levar pela espontaneidade das suas reações, mostrando as suas fragilidades e “feridas” da alma.



Figura 30 - Mariana Yampolsky, *Mujeres Mazahuas*, 1989, fotografia. (Fonte: https://issuu.com/c_imagen/docs/imagenmemoria)

Na sequência, está a fotografia *Mulheres Mazahuas*, outro registro emblemático de Mariana. A imagem as coloca sobre um ponto de vista interessante e diferenciado no

qual as jovens adolescentes ou adultas fotografadas expressam uma forte autoconfiança, em poses despreziosas e simultaneamente atentas, talvez, pela primeira vez mais claramente evidenciadas nas obras selecionadas em todo este trabalho.

A cena fotografada pode servir para nós como uma ferramenta para relativizarmos os dois extremos de análises comportamentais sobre as Mazahuas, que ao mesmo tempo podem tender, ingenuamente, à glamourização do sofrimento e das desigualdades sociais, econômicas e de gênero que as levaram a um amadurecimento emocional, talvez forçado, mas necessário para esses enfrentamentos, ou à visão que as coloca em uma posição de fragilidade, pelas mesmas razões – o que na verdade são dois lados da mesma moeda.

Nesse sentido, essa fotografia é capaz de mostrar a dialética dessa relação, uma vez que consegue transpor os dois lados, se observarmos na jovem em destaque a externalização da soma de sentimentos contrários de segurança e de tormenta, que acabam sendo o oposto da impressão que nos passa a fotografia anterior. O olhar fixo e marcante direcionado ao horizonte, que mesmo com a presença da fotógrafa fisicamente próxima ou distante de seus sujeitos fotográficos não a distrai do seu foco de atenção, que pode tanto ser de conteúdo externo quanto interno a ela. Essa autorreflexão convicta e vigilante pode ser tanto em função de uma maior experiência com a vida, quanto um mecanismo de autodefesa mais bem consolidado – algo que nunca saberemos de fato e que por aqui ficamos apenas com o exercício da especulação.

Dito isso, vemos outras duas mulheres que a acompanham na fotografia, um pouco menos destacadas pelas sombras riscadas e transversais que repousam sobre seus corpos, como se estivessem em um segundo plano diagonal da fotografia da direita para a esquerda. A mulher que se recosta sobre o muro transparece as mesmas expressões que a jovem realçada, apenas com menor intensidade de sentimentos. Algo notável também e singular para se avaliar é que toda essa gama de emoções que tentamos descrever são manifestadas por essas mulheres e nos desvelam uma profunda e misteriosa timidez para o mundo, para a fotografia ou para ambos.

Por último, a pequena menina presente no canto esquerdo traz a delicadeza do tato das pequenas mãos que seguram o copo de água que ela bebe. A presença das crianças nas

fotografias de Mariana costuma fazer o contraponto para os dilemas da vida adulta das mulheres Mazahuas, abrindo a atmosfera da simplicidade e da ternura infantil.



Figura 31 - Mariana Yampolsky, *La Mujer Mazahua*, 1947, fotografia. (Fonte: <https://www.gob.mx>)

A última fotografia do trabalho, intitulada *A mulher Mazahua*, nos traz uma senhora mais velha, provavelmente entre seus 50 e 60 anos, com um sorriso sereno e uma simpática fisionomia, que olha diretamente ao espectador e à artista que a fotografava, demonstrando conforto e espontaneidade com a ocasião. Essa talvez seja, junto às duas anteriores, uma das primeiras fotografias aqui apresentadas que mostra a mulher protagonizada em um momento apenas de expressão da sua própria existência, sem uma conotação social ou coletiva explícita, embora essas duas expressões estejam intrinsecamente interligadas à externalização das matrizes da sua cultura, de um modo intencional ou não. Ou seja, mesmo sozinhas e refletidas nas suas próprias individualidades, as mulheres Mazahuas estão, nas imagens, constantemente carregando as suas histórias particulares e a do seu povo, assim como a memória dos ancestrais, a experiência dos mais velhos, a energia dos mais novos e a resistência dos vivos, tal qual nos traduz o fragmento do poema *Viagem* de Celerina Patricia Sánchez, referenciado

nas páginas anteriores – pois isso está gravado nas suas veias e não dá para ser descontextualizado.

Portanto, para finalizar, cito uma passagem de Mariana realizada em uma entrevista, na qual descreve ter cultivado um olhar humano sobre as mulheres Mazahuas, que transbordou a plasticidade das lentes. Conclui-se que Yampolsky construiu em torno dessa dinâmica entre sujeito/objeto e artista uma relação profunda, que transcende o caráter artístico e fotojornalístico da sua obra, a partir da qual foram concretizadas uma amizade e confiança conquistadas gradualmente através de uma aproximação sensível e cuidadosa com os homens e as mulheres da etnia. Isto é um aspecto evidente nos registros espontâneos, conforme a fotógrafa expõe:

[Em certa ocasião] decidí retratar a las mazahuas porque vivo cerca del centro Mazahua y tengo muchas amigas de esa etnia. Durante años he seguido de cerca su intensa lucha, lucha que han librado con tenacidad para recuperar los medios de producción que les fueron arrebatados por el gobierno. La relación con estas mujeres ha sido cada vez más estrecha y he visitado sus casas, he viajado varias veces al campo, a sus pueblos, he captado con mi cámara su forma y condición de vida. No me atrevería a decir que son mujeres más fuertes y decididas o independientes que las de la ciudad; pero las admiro como a todo ser humano que lucha y tiene bellas expresiones artísticas como ellas. (YAMPOLSKY apud VÁZQUEZ, 2002, p.14)

Mariana fala sobre o respeito e a admiração que nutriu pelas mulheres Mazahuas, além da posição que assumiu de não as limitar a uma visão unilateral. Algo crucial para concluirmos é reforçar o quanto esse trabalho foi enriquecedor para um estudo compromissado e a fim de difundir os conhecimentos e a arte latino-americana tão caros para uma formação mais completa de uma Historiadora da Arte. Ao mesmo tempo em que realizamos um debate crítico com a perspectiva de gênero, procuramos resgatar e difundir a história e a cultura latino-americana.

Espero que esta tenha sido mais uma porta aberta para despertar a curiosidade e o interesse para a pesquisa mais aprofundada do nosso continente, de países vizinhos que compartilham não só o território conosco, mais a sua origem, a sua composição social e econômica, junto aos seus saberes e a sua arte. Nós estamos muito mais interligados de diversas formas com a nossa América Latina do que com as tradições europeias que orientam as nossas pesquisas e moldam os nossos cânones artísticos por tantos séculos. Assim como afirmou Joaquín Torres García, que o “nosso Norte é o Sul”, desejo que assim o seja, que assim possamos fazê-lo ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARREDONDO, Margarita González. Mariana Yampolsky. Detrás de la lente. **Alquimia, Mariana Yampolsky 1925 - 2002** [edição especial], Ciudad de México, n. 15, outono 2002, p. 32-33. Disponível em: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/issue%3A1227>>. Acesso em maio de 2021.

BADO MEJÍA, Adriana Yalid. **Álbum ilustrado de las costumbres mazahuas del Estado de México**. Trabalho de Graduação (Licenciatura em Desenho Gráfico). Faculdade de Arquitetura e Desenho, Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, México, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11799/58212>>. Acesso em maio de 2021.

CÁRDENAS, Germán Segundo. **Poesía del viento mazahua**. Ciudad de México: Dosis Poética, 2019. Disponível em: <https://issuu.com/poeticasdosis/docs/p4_poesi_a_del_viento_mazahua_-_germa_n_segundo_ca>. Acesso em maio de 2021.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O Instante Decisivo** [1952]. Tradução: MELLO, Paulo Thiago. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-instante-decisivo.pdf>>. Acesso em maio de 2021.

CERVANTES, Julio Garduño. Tata Ngemoru. **Órgano Informativo de la Comisión de Derechos Humanos del Estado de México**, v. 66, março-abril 2004, p. 179. Disponível em: <<https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/derechos-humanos-emx/article/view/24213/21672>>. Acesso em maio de 2021.

_____. Las Manos. **Órgano Informativo de la Comisión de Derechos Humanos del Estado de México**, v. 66, março-abril 2004, p. 180. Disponível em: <<https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/derechos-humanos-emx/article/view/24213/21672>>. Acesso em maio de 2021.

CHAPELA, Luz María. **Ventana a mi comunidad: el pueblo mazahua – Cuadernillo Cultural**. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública Coordinación General de Educación Intercultural y Bilingüe, 2006. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20090306202046/http://ventana.ilce.edu.mx/libros/mazahua_cuadernillo.pdf>. Acesso em maio de 2021.

CHÁVEZ, Gicela Arias. **Mirada que cautiva la mirada: Proyecto de planeación, gestión y difusión cultural**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Estudos da Cultura). Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura, México, 2014. Disponível em: <http://iconos.edu.mx/qrtesis/tesis_010015EC/010015.pdf>. Acesso em maio de 2021.

CRUZ, Susana Bautista. “Levantar la voz con la palabra”: poesía de mujeres indígenas contemporáneas. **Tierra a Dentro**, Governo do México - Cultura, s/d. Disponível em: <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/levantar-la-voz-con-la-palabra-poesia-escrita-por-mujeres-indigenas-contemporaneas/>>. Acesso em fevereiro de 2021.

DUSSEL, Enrique. **Historia de la Iglesia en América Latina: medio milenio de coloniaje y liberación (1492-1992)**. Buenos Aires: Docencia, 2014. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/350484431_Historia_de_la_Iglesia_en_America_Latina_Medio_milenio_de_coloniaje_y_liberacion_1492-1992>. Acesso em maio de 2021.

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS. **Exposición. La mujer mazahua. Mariana Yampolsky**. Governo do México, março 2017. Disponível em: <<https://www.gob.mx/inpi/galerias/la-mujer-mazahua-mariana-yampolsky>>. Acesso em agosto de 2020.

FERRER, Elizabeth. Mariana Yampolsky: Una mirada apasionada. In: PALMA, Francisco Reyes (org.). **Mariana Yampolsky - Imagen Memoria**. Ciudad de México: Centro de la Imagen, 1998, p. 47-61. Disponível em: <https://issuu.com/c_imagen/docs/imagenmemoria>. Acesso em maio de 2021.

KOLLONTAI, Alexandra. **Os Fundamentos Sociais da Questão Feminina** [1907, extratos]. Traduzido da versão em espanhol por Maria Luiza Oliveira, s/d. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/kollontai/1907/mes/fundamentos.htm>>. Acesso em maio de 2021.

_____. **O Trabalho Feminino no Desenvolvimento da Economia** [1921]. Tradução de Leonardo Gomes, a partir da versão em inglês, abril 2015. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/kollontai/1921/mes/trabalho.htm>>. Acesso em maio de 2021.

KRÚPSKAIA, Nadiejda Konstantínovna. A trabalhadora e a religião. In: URSO, Graziela Schneider (org.). **A revolução das mulheres - emancipação feminina na Rússia soviética: artigos, atas, panfletos, ensaios.** [tradução Cecília Rosas]. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 99-101.

_____. A religião e a mulher. In: URSO, Graziela Schneider (org.). **A revolução das mulheres - emancipação feminina na Rússia soviética: artigos, atas, panfletos, ensaios.** [tradução Cecília Rosas]. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 105-108.

LONGI, Ana María. La memoria del tiempo, visión panorámica de lo que somos: Mariana Yampolsky. **Alquimia, Mariana Yampolsky 1925 - 2002** [edição especial], Ciudad de México, n. 15, outono 2002, p. 15-16. Disponível em: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/issue%3A1227>>. Acesso em maio de 2021.

LÓPEZ, Fausto Guadarrama. Marías Mazahuas. **Words Without Borders**, outubro 2005. Disponível em: <<https://www.wordswithoutborders.org/article/maras-mazahuas>>. Acesso em abril de 2021.

MARIÁTEGUI, José Carlos. The Religion of Tawantinsuyo [1928]. In: **Seven Interpretative Essays on Peruvian Reality, Essay five: “The Religious Factor”.** Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/mariateg/works/7-interpretive-essays/essay05.htm>>. Acesso em maio de 2021.

MARUSIC, Dragana. “El sol sale para todos en la ciudad de México”? **The Mazahua people in Mexico City: migration, survival and cultural reproduction.** Dissertação (MA Masterstudium Internationale Entwicklung). Universidade de Viena, Áustria, 2013. Disponível em: <http://othes.univie.ac.at/28372/1/2013-04-17_0648359.pdf>. Acesso em maio de 2021.

MONTIEL, Elsie. In Memoriam: Mariana Yampolsky’s Profound Mexico. **Voices of Mexico**, n. 60, julho-setembro 2002, p. 105-106. Disponível em: <<https://issuu.com/cisan.unam/docs/vom60>>. Acesso em maio de 2021.

NASR, Rebeca Monroy. La red de ensueños de Mariana Yampolsky. **Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos**, n. 52, maio-agosto 2002, p. 123-126.

Disponível: <<http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:17151>>. Acesso em maio de 2021.

OEHMICHEN, Cristina. La relación etnia-género en la migración femenina rural-urbana: mazahuas en la Ciudad de México. **Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades**, n. 45, janeiro-junho 1999, p. 107-132. Disponível em: <<https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/623/772>>. Acesso em maio de 2021.

_____. Parentesco y matrimonio en la comunidad extendida: el caso de los mazahuas. **Alteridades**, v. 12, n. 24, julho-dezembro 2002, p. 61-74. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/237039723_Parentesco_y_matrimonio_en_la_comunidad_extendida_el_caso_de_los_mazahuas>. Acesso em maio de 2021.

PALMA, Francisco Reyes. Mariana Yampolsky: Antropología emocional. In: PALMA, Francisco Reyes (org.). **Mariana Yampolsky - Imagen Memoria**. Ciudad de México: Centro de la Imagen, 1998, p. 13-46. Disponível em: <https://issuu.com/c_imagen/docs/imagenmemoria>. Acesso em maio de 2021.

PEÑALOZA MÉNDEZ, Ernesto. Elena Poniatowska: Mariana Yampolsky y la buganvillia. **Alquimia**, Ciudad de México, n. 12, maio-agosto 2001, p. 46. Disponível em: <<http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo%3A16371>>. Acesso em maio de 2021.

PERALTA, Braulio. Mariana Yampolsky presenta La raíz y el camino. **Alquimia, Mariana Yampolsky 1925 - 2002** [edição especial], Ciudad de México, n. 15, outono 2002, p. 8-10. Disponível em: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/issue%3A1227>>. Acesso em maio de 2021.

PONIATOWSKA, Elena. Mariana Yampolsky. In: PALMA, Francisco Reyes (org.). **Mariana Yampolsky - Imagen Memoria**. Ciudad de México: Centro de la Imagen, 1998, p. 157-176. Disponível em: <https://issuu.com/c_imagen/docs/imagenmemoria>. Acesso em maio de 2021.

RODRÍGUEZ, Ana Mónica. Abren la muestra Egipto: el archivo escondido de Mariana Yampolsky. **La Jornada**, junho 2011, p. 6. Disponível: <<https://www.jornada.com.mx/2011/06/05/cultura/a06n1cul>>. Acesso em agosto de 2020.

SANCHÉZ, Celerina Patricia. Natsiká/Viaje [2013]. Secretaria Plurinacional de Feminismos Insurgentes, Porque al nombrarnos, insurgimos, existimos, somos! **Revista Digital Voces del Viento**, fevereiro 2021, p. 40-45. Disponível em: <https://issuu.com/parrapublicity/docs/revista_febrero/s/11775595>. Acesso em: março de 2021.

SANTOS, Ana Carolina Lima; PICADO, Benjamin. Plasticidade e discurso visual na fotografia: temas de ação em Henri Cartier-Bresson e Pierre Verger. **Revista Fronteiras Estudos Midiáticos**, v. 12, n. 3, setembro/dezembro 2010, p. 166-176. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/314983574_Plasticidade_e_discurso_visual_na_fotografia_temas_de_acao_em_Henri_Cartier-Bresson_e_Pierre_Verger>. Acesso em maio de 2021.

TONON, Luiza. Classe e trabalho no feminino: um olhar sobre a história das mulheres trabalhadoras. **Revista Outubro**, n. 31, 2º semestre 2018, p. 153-175. Disponível em: <http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2019/01/06_Luiza-Silva.pdf>. Acesso em maio de 2021.

VARGAS VELÁZQUEZ, Sergio. Pueblos indígenas de México y agua: Mazahuas (jñatjo, jñatro). **Atlas de Culturas del Agua en América Latina y el Caribe**, novembro 2011. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/s/yvBJeyekONRpPg3B>>. Acesso em maio de 2021.

VÁZQUEZ, Ángeles. La fotografía no es sólo testigo, es la forma más importante de comunicación del siglo: Yampolsky. **Alquimia, Mariana Yampolsky 1925 - 2002** [edição especial], Ciudad de México, n. 15, outono 2002, p. 14-15. Disponível em: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/issue%3A1227>>. Acesso em maio de 2021.

YAMPOLSKY, Mariana; PALAFOX, Gabriela Rábago. Mariana Yampolsky, the singing camera [entrevista]. **Voices of Mexico**, n. 27, abril-junho 1994, p. 57-61. Disponível em: <<http://www.revistascisan.unam.mx/Voices/pdfs/2712.pdf>>. Acesso em maio de 2021.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

GARCIA, Martha. La arquitectura desde la raíz de la tierra. **Alquimia, Mariana Yampolsky 1925 - 2002** [edição especial], Ciudad de México, n. 15, outono 2002, p. 27-29. Disponível em: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/issue%3A1227>>. Acesso em maio de 2021.

JIMÉNEZ, Yusfía. La fotografía es un momento con el que uno tropieza. **Alquimia, Mariana Yampolsky 1925 - 2002** [edição especial], Ciudad de México, n. 15, outono 2002, p. 29. Disponível em: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/issue%3A1227>>. Acesso em maio de 2021.

RODRÍGUEZ, José Antonio. Mariana Yampolsky: falta cariño hacia todo lo de ayer. **Alquimia, Mariana Yampolsky 1925 - 2002** [edição especial], Ciudad de México, n. 15, outono 2002, p. 24-26. Disponível em: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/issue%3A1227>>. Acesso em maio de 2021.

ROMERO, Elizabeth. Los Méxicos de Mariana Yampolsky. Ritos y regocijos. **Alquimia**, Ciudad de México, n. 27, agosto 2006, p. 87. Disponível em: <<https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/5276/5257>>. Acesso em maio de 2021.

RUIZ, Blanca. Mariana Yampolsky. El gozo de mirar. **Alquimia, Mariana Yampolsky 1925 - 2002** [edição especial], Ciudad de México, n. 15, outono 2002, p. 34-35. Disponível em: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/issue%3A1227>>. Acesso em maio de 2021.

VALENTE CRUZ, Columba. **“Lachínfa’d pjad’u”, carrera de caballos: tradición inmemorial heredada de los títas y nítas mazahuas de San Pedro de los Baños, Ixtlahuaca, México.** Trabalho de Graduação (Licenciatura em História), Faculdade de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, 2017. Disponível em: <<http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/68139/Lach%C3%ADnfa%E2%80%99d%20pjad%C2%B4u%20Tradici%C3%B3n%20inmemorial%20de%20San%20Pedro%20de%20los%20Ba%C3%B1os.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: maio de 2021.

VILLEGAS, Argelia; GONZÁLEZ, Román. La rebelión mazahua. **Mujeres Hoy. El portal de las latinoamericanas**, outubro 2004. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20061108210934/http://www.mujereshoy.com/secciones/2485.shtml>>. Acesso em agosto de 2020.