

## Vida íntima: álbum de família versus ensaio autoral.

PATRICIA CAMERA<sup>1</sup>

### Introdução

Para entender parte da representação da vida da mulher no contexto familiar, tomaram-se como objeto de estudo as fotografias que compõem o catálogo *Madres e Hijas* (2003) da fotógrafa argentina Adriana Lestido e os resultados da pesquisa *Retratos de Família* (LEITE, 2001) desenvolvidos por Miriam Moreira Leite. Para tal consideraram-se os referenciais teóricos *A Câmera Clara* (BARTHES, 1984), *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (ROUILLÉ, 2009) e *Um novo paradigma para se compreender o mundo hoje* (TOURAINÉ, 2007).

A questão fundamental desse estudo concentra-se no retrato fotográfico com o objetivo de compreender parte da representação do cotidiano familiar feminino, tendo em vista as particularidades do tipo de representação da mulher em álbuns de famílias e num catálogo resultante de um ensaio fotográfico contemporâneo. O primeiro objeto de pesquisa faz parte da pesquisa (LEITE, 2001) sobre retratos em estúdio, percorrendo três gerações de diferentes grupos de imigrantes instalados na cidade de São Paulo e o segundo objeto de pesquisa é composto por fotografias de famílias argentinas retratadas por Lestido.

A metodologia de análise compara as duas formas de representação fotográfica da vida familiar, tendo em mente a práxis e o estatuto fotográfico, além do entendimento do papel da mulher na família considerando essas visualidades.

### - Retratos de família.

*Retratos de família* (LEITE, 2001) é o livro resultante da pesquisa desenvolvida ao longo de 10 anos por Miriam Moreira Leite. Nesse livro, a pesquisadora comunica as potencialidades e as limitações da leitura da imagem a partir de uma coletânea de

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História – PUCRS. Fotógrafa e professora de Artes na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Bolsista CAPES.

artigos escritos desde 1981. Para desenvolver sua pesquisa, Leite contou com uma coleção de álbuns que foram cedidos por descendentes de imigrantes italianos, alemães, portugueses, judeus russos, espanhóis, marroquinos, suecos, libaneses e japoneses que se estabeleceram na cidade de São Paulo no início do século. Sendo assim, as fotografias analisadas estão compreendidas no período de 1890 a 1930, contabilizando três gerações.

O objeto de estudo de Leite não são as famílias, mas são as fotografias (12 x18 cm) observadas segundo categorias: casamento, casais, mães e filhos, idades da mulher, família (uma ou mais gerações), classe escolar, piqueniques (LEITE, 2001:73). A pesquisadora observa que apesar de serem diferentes a origem social e geográfica das famílias retratadas, nota-se certa homogeneidade e padronização na coleção de fotografias feitas na virada do século XX.

Para os filhos e netos dos imigrantes esse tipo de retrato é entendido como objeto de exibição. Nesse sentido, Leite observa que a função dos retratos pode ser compreendida sob a perspectiva da ostentação da família e da aproximação entre as gerações e os parentes que ficaram separados geograficamente. Em suma, nos artigos publicados em *Retratos de Família* (2001), Leite defende a natureza polissêmica da imagem, apontando que a fotografia suscita leituras diferentes segundo a recepção e interpretação do leitor.

Para esta comunicação, vale destacar que segundo a pesquisa realizada por Leite (2001), a tipologia mais comum encontrada nos álbuns de família é o retrato de casamento. “A sua frequência parece confirmar a função incorporada da fotografia ao ritual do casamento, como um meio de solenizar a criação de uma nova família” (LEITE, 2001:74). A pesquisadora observa que a fotografia de família é executada por duas práxis distintas (profissional e amadora), compondo uma memória coletiva de um tempo que se foi.

Outro aspecto levantado por Leite é o comentário de seus entrevistados sobre a sensação de padronização das fotografias: “Eu tenho em casa um [retrato] igualzinho!” Esse comentário fez com que Leite retomasse alguns pensamentos de Roland Barthe. Isto é, essa conformação genérica conduz à reflexão de Barthes quando menciona que o

retrato de família é “invisível”, pois ao vê-lo, o percebido recebe sugestões de outras imagens, que já viu e que conserva na memória, sem chegar a ver realmente o retrato que lhe é apresentado” (LEITE, 2001: 75).

### - **Madres e Hijas.**

*Madres e Hijas* (LESTIDO, 2003) é o título do catálogo de fotografias realizadas por Adriana Lestido ao longo de três anos. Os ensaios fotográficos, em preto e branco, abordam a relação entre mãe e filha, mostrando o universo feminino cuja ausência do homem é predominante. Conforme Sara Facio (apud., LESTIDO, 2003) explica no prólogo *Lazos Eternos* (apud., LESTIDO, 2003), os ensaios fotográficos das quatro histórias de mulheres de diferentes idades expõem o aspecto comum: a transcendência dessas mulheres em estarem juntas.

Temas como ternura versus rivalidade, alegria versus aborrecimento, incômodo versus amor estão presentes nas situações íntimas dessas famílias. No período de três anos, Lestido viveu o cotidiano entre mães e filhas: Violeta-Eugénie, Alma e Maura, Mary e Stella, Martie e Nana. Para Lestido, as fotografias enfatizam a ausência masculina no âmbito familiar. No texto *Lo que se vê*, ALONSO explica:

*Nada en sus imágenes es abstracto o categorial. Si decide explorar el amor, busca la relación específica entre dos personas, sean éstas madre e hija o compañeras de celda. Si su interés es la maternidad, nuevamente evita presentarla como algo anónimo y universal, y en cambio nos ofrece una perspectiva diferente si se trata de una madre em cautiverio, una adolescente u otra en la plenitud de la vida. No es casual, por lo tanto, que sus modelos tengan nombres: Mary y Estela, Alma y Maura, Marta y Nana... La singularización le permite escapar al estereotipo. Sus fotografías presentan vidas concretas a través de imágenes concretas, y como tales, rehuyen a la uniformidad a la que lentamente se ha ido acomodando el medio en sus usos sociales.*

A partir dos textos de Alonso, Sara Facio e Marta Dillon e da observação visual das fotografias que compõem o catálogo *Madres e Hijas* verifica-se que a prática fotográfica de Lestido evita as poses encenadas, buscando retratar as mães e filhas em

ações cotidianas, porém intencionando a captura dos sentimentos nos relacionamentos familiares. Segundo Alonso observa, “En los hiatos entre cada fotografía y la serie que la enmarca hay una apelación al tiempo, a la memoria y al espectador. Al tiempo ausente, que habla de la fugacidad de la vida; a la memoria, que debe reconstruir la pérdida; y al espectador, inducido a recrear las elipsis con su propio legado emocional”.

### **- O retrato fotográfico: padronização e subjetividade**

A estética do retrato se apresenta de diferentes maneiras (cor, textura, nitidez do referente, etc.), de acordo com a escolha da técnica utilizada. Aliado a isto, a abrangência das múltiplas formas interpretativas da representação do ser humano, vinculadas a cada indivíduo ou sociedade em seu tempo histórico, passa a ser caracterizada em dois “estilos” fotográficos: a pose e o instantâneo. O instantâneo sendo definido como imagem espontânea, que captura o indivíduo em momentos inesperados, sem aviso prévio. A pose entendida como imagem estudada, dialogada entre o modelo e o fotógrafo.

A pose é a primeira forma usada para retratar as pessoas por meio do processo fotográfico. Inicialmente é praticada devido às dificuldades técnicas de se gravar as pessoas de forma nítida no processo daguerreótipo. Uma vez necessária, a pose empresta aspectos da pintura e retrata, através de símbolos, de composição, de posição social e cultural, o referente.

A partir de 1854, com a patente do formato *carte de visite*, Desderi populariza a fotografia e a sociedade burguesa passa a registrar seu êxito social. No tamanho de 9,5 x 6 cm, montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm, o formato *carte de visite* marca a fase de industrialização da imagem. Caracterizada pela pose do modelo em corpo inteiro, situado em um cenário montado no estúdio, o fotógrafo pratica o mesmo enquadramento para todos clientes, utilizando representações padronizadas com acessórios e roupas que comunicam a ostentação, a estabilidade e a legitimidade da sociedade burguesa (FABRIS, 2004: 25-31). KOSSOY (1980) vê nesta prática fotográfica o cliente como um “objeto” do estúdio, representado por poses enunciadas de acordo com sua atividade profissional e classe social. Já o estúdio fotográfico é identificado por Kossoy como um “armazém de acessórios de um teatro que guarda

preparadas, para todo o repertório social, as máscaras de seus personagens” (KOSSOY, 1980: 44).

Com o barateamento da fotografia a partir de 1854, devido ao formato *carte de visite*, a fotografia se expande. Somado a isso, com o advento de outros processos com tempo de exposição inferior ao usado inicialmente na daguerreotípia, o estilo posado permanece como registro: do aristocrata através do formato  $\frac{3}{4}$ ; do burguês através da pose de corpo inteiro; e de indivíduos a margem da sociedade da época (negros e índios) pela posição frontal e lateral em relação à câmera. Isto é, o retrato fotogr[áfico se mostra padronizado e torna-se popular.

Com maior demanda pela imagem, a sociedade se mostra interessada em conhecer as personalidades, os soldados em guerra, o “exotismo” racial, etc. No entanto, a imagem estudada, posada, deixa de ser a única forma de resgatar os símbolos culturais e sociais do indivíduo. A guerra entra como um dos temas preferidos pelo público. Em seguida, com o advento das câmeras de rolo, tanto o profissional como o amador se sente à vontade para ir ao encontro de ações inesperadas. O instantâneo fotográfico aparece nos jornais, revistas e interfere na produção artística. Por exemplo, os artistas do movimento futurista são os mais interessados em entender e interpretar a representação do movimento na fotografia.

Além dos artistas, os fotógrafos profissionais ficam mais atentos à caça do “momento decisivo”. A imagem fotográfica passa a ser valorizada como imagem única e a fotografia se mostra com *status* de arte, com referência na sua própria linguagem, que oscila entre o caráter documental do “isso aconteceu” e a poética visual da imagem.

Alfred Stieglitz colabora para a repercussão da fotografia como arte. O fotógrafo quebra vários paradigmas por meio de duas ações; a publicação da revista *Camera Work* (1902-1917) e a abertura da *291 Gallery* (1905). Com isso, Stieglitz difunde a fotografia como mídia autônoma e com *status* de arte. A partir daí, a fotografia passa aos poucos a ser entendida e praticada como instrumento válido para manifestar os sentimentos humanos.

A poética do “instante fotográfico” também é valorizada na cultura francesa. Denominada por Cartier-Bresson como “momento decisivo” é de certa forma a base da fotografia humanista na França (SOUSA, 2000: 79). Representada por Atget (1857-1927), Kertész (1894-1985), Cartier-Bresson (1908-2003), Doisneau (1912-1994) e

Brassaï (1889-1984) tal prática teve reconhecimento principalmente nos trabalhos de Cartier-Bresson que “tornou-se um dos exemplos mais perfeitos da aliança entre a arte e o elemento informativo imagético baseado na autoria, iniciando também uma tradição francesa da fotografia única” (SOUSA, 2000: 90).

Para compreender o que é a fotografia em si, na década de 1980, Roland Barthes tenta defender a idéia de transparência na fotografia. Com isso, a abordagem da subjetividade na fotografia aparece de forma latente em determinadas indagações que foram comunicadas em *A Câmara Clara* (1984). Nesse livro, observam-se que as questões relativas à subjetividade do olhar do fotógrafo colaborará de forma indireta para o estabelecimento do conceito de fotografia-expressão.

Sobre o entendimento da fotografia-expressão, André Rouillé busca entendê-la comparando essa à *fotografia-documento*. Segundo ele, a *fotografia-documento* baseia-se na crença de que a fotografia é uma “marca” direta da realidade e a *fotografia-expressão* assume caráter indireto para com a “realidade”.

*Do documento à expressão, consolidam-se os principais rejeitados da ideologia documental: a imagem, com suas formas e sua escrita; o autor com sua subjetividade; e o Outro, enquanto dialogicamente no processo fotográfico.*

*Essa passagem do documento à expressão se traduz em profundas mudanças nos procedimentos e nas produções fotográficas, bem como no critério de verdade, pois a verdade do documento não é a verdade da expressão. Historicamente, tal transição funciona quando a fotografia - documento começa a perder contato com o mundo que, no final do século XX, se tornou muito complexo para ela; mas, sobretudo, quando esse mesmo mundo é objeto de uma larga desconfiança, quando se começa a não acreditar mais nele (ROUILLÉ, 2009: 19).*

Com respeito a problemática sobre o entendimento da “fotografia-verdade”, ROUILLÉ menciona na obra citada (2009) que os fotógrafos Robert Doisneau e Henri Cartier-Bresson são referências na história da fotografia quando o conceito de veracidade fotográfica é analisado a partir dos anos de 1930. No outro extremo, Rouillé apresenta e discute o ensaio “*The Americans*” do suíço Robert Frank para compreender a mudança de paradigma da *fotografia-documento*.

*Com Robert Frank, o “eu” ganha em humanidade e em subjetividade. É um “eu” fotográfico disposto de maneira plenamente assumida, com uma vivência pessoal, sentimental, até mesmo íntima. Em 1983, Frank escreve: “Gostaria de fazer um filme que misturasse minha vida, naquilo que ela tem de privado, e meu trabalho, que é público, por definição; um filme que mostrasse como os dois pólos dessa dicotomia se juntam, se entrecruzam, se contradizem, lutam um contra o outro, visto que se completam, segundo os momentos”. O “eu” de Frank parece o estado ideal de total liberdade, quase de imponderabilidade. Livre em seus movimentos e em suas inspirações, sem nenhuma imposição, nem econômica nem social nem, evidentemente, estética. Essa liberdade abre a imagem para todas as possibilidades, neste caso, para o aparecimento de um novo regime de enunciados fotográficos, exatamente os da fotografia-expressão. Mas, tal liberdade priva, simultaneamente, a imagem de sua ancoragem no real e de sua amarração à representação, que garantiam sua unidade e sua uniformidade internas. Frank não mostra, ele se mostra. O sujeito, o autor prevalecem, a partir daí, sobre o real. Este advento intempestivo da subjetividade embute o da fotografia-expressão nos escombros dos principais paradigmas da fotografia-documento (ROUILLÉ, 2009: 172).*

*[...] Se as fotos de Frank rompem com a estética documental é porque elas não representam (alguma coisa que foi), mas apresentam (alguma coisa que aconteceu); é porque não remetem às coisas, mas aos acontecimentos; é porque eles quebram a lógica binária da aderência direta com as coisas pela afirmação de uma individualidade (ROUILLÉ, 2009: 173).*

Com essa breve apresentação sobre a história da práxis fotográfica e dos conceitos de *fotografia-documento* e *fotografia-expressão*, interessa nesse trabalho pontuar a forma de retratar conforme visto nos objetos de pesquisa de (LEITE, 2001) e na práxis fotográfica de Adriana Lestido (LESTIDO, 2003).

A primeira é caracterizada por um grupo de fotografias produzidas para álbuns de família seguindo a forma padronizada. Isto é, em sua maioria as fotografias são encenadas em estúdio. Para LEITE (2001) existem vários aspectos pertinentes que devem ser destacados quando se estuda a fotografia do álbum de família.

*O caráter expressivo da imagem e a padronização dos diferentes retratos de família desencadeiam no observador as imagens que conserva na memória, estabelecendo uma ponte entre os retratos e o observador” (LEITE,2001:175).*

*[...] existe, contudo, um outro aspecto; se para muitas mulheres o dia do casamento é um dia de glória, representando pelos cuidados com que são vestidas, admiradas e fotografadas, para os fotógrafos, os retratos de casamento podem se reduzir a uma tarefa rotineira e feita exclusivamente por ser rendosa (idem).*

*[...] essa mesma padronização descaracteriza o grupo social representado. Como ritual de “tirar retrato” em momentos chave da vida de família é praticado extensivamente, as pessoas que vão ser retratadas se preparam com as melhores roupas e procuram ostentar atitudes distintas e socialmente aprovadas. Essa característica de pose-para-ser-exibida a pessoa de quem se deseja aprovação e amor uniformiza as fotografias, tornando quase impossível, a partir delas, uma distinção clara entre as camadas sociais (LEITE, 2001: 178).*

Analisando o catálogo *Madres e Hijas*, a produção dessas fotografias são resultados da percepção subjetiva de Lestido que tenta explorar as representações particulares do cotidiano feminino familiar. Essa forma de retratar aproxima-se do entendimento do conceito fotografia-expressão por mostrar aspectos que permeiam a arte e o documento.

Com essas observações pode-se afirmar que as fotografias estudadas nessas duas mídias - os álbuns de família e o catálogo de fotografias - mostram diferentes formas de retratar a família e muda o estatuto da fotografia. No caso do álbum de família, a padronização na forma de retratar em estúdio colabora para a construção da memória coletiva a partir de um padrão de representação familiar, que em alguns casos independe da classe social do retratado, enfatizando os ritos familiares e a ausência de conflitos e hostilidades.

No caso específico do ensaio fotográfico de Lestido, a fotografia expõe a ausência do homem no ambiente familiar na atualidade, mostrando o devir através de um aspecto próprio que está presente no diálogo construído a partir do olhar subjetivo da fotógrafa e da intenção de comunicação da fotografada. A representação da família



no catálogo *Madres e Hijas* está intensamente ligada à relação mães e filhas em situações cotidianas, que são particulares às famílias elegidas por Lestido.

O ato fotográfico de Lestido se dá a partir de um projeto autoral, muito diferente da concepção comercial dos retratos em estúdio que objetivavam compor álbuns de família. Nesse sentido, a representação da mulher em *Madres e Hijas* merece atenção por comunicar de forma não padronizada a vida íntima da mulher na contemporaneidade.

### **- A mulher e a sociedade cultural**

Considerando que a pesquisa objetiva estudar a representação da mulher em seu universo feminino, tendo como objeto de estudo o catálogo *Madres e Hijas*, é singular partir para a problematização da identidade feminina na sociedade contemporânea, ou seja, trabalhar com o questionamento sobre o sujeito (*self-identity*). Essa análise é importante porque a chamada “globalização” apresenta “um conjunto de processos de homogeneização, e ao mesmo tempo, de fragmentação articulada do mundo que reordenam as diferenças e as dificuldades em suprimi-las” (CANCLINI, 2003: 45). Neste processo, o sujeito histórico aparece como sintoma das decepções associadas a este processo de mundialização. Neste contexto TOURAINE (2007: 178) destaca a aparição dos movimentos culturais, que distinguem-se dos anteriores, por esses terem orientações socioeconômicas baseadas nas lógicas das sociedades industriais.

Nesse sentido, na atualidade “o conflito central no qual esses movimentos [culturais] estão envolvidos contrapõe a globalização às subjetividades, e no cerne destas, à vontade de ser sujeito, ou seja, de propor-se como objetivo principal integrar experiências muito diversas na unidade de uma consciência de si mesmo que resiste às pressões e às seduções vindas do exterior” (TOURAINE, 2007: 179).

Esses aspectos podem ser observados na abordagem temática das séries fotográficas de Lestido. Essas fotografias apontam a subjetividade feminina (coletiva e individual) e o aspecto histórico, social e cultural. As fotos do catálogo *Madres e Hijas* estão inseridas no contexto que engendra atos, conceitos, questionamentos e resultados

presentes na dinâmica da cultura globalizada. Tal compreensão toma como base a hipótese de TOURAINE (2006: 215):

*A hipótese geral deste livro é da passagem de uma sociedade que se percebia e agia em termos socioeconômicos a um tipo societal que chamei de pós-social, porque todas as categorias que organizam nossa representação e nossa ação já não são propriamente sociais mas culturais. O motivo disto é que nossa experiência já não é mais transformada pela sociedade de massa apenas na ordem da produção, mas também na do consumo e da comunicação. Nada em nós escapa ao conjunto das técnicas e dos conhecimentos que foram acumulados, e nós reagimos a eles preocupando-nos com todos os aspectos de nossa vida, a fim de defender nossa unidade singular, corpo e espírito. Tanto nossas relações com a autoridade como as formas de imaginação, tanto nossa experiência sexual como nossos gostos musicais mudam. Ora, a idéia geral da passagem de uma cultura voltada para o exterior a uma outra, voltada para o interior e para a consciência de si mesmo, leva diretamente à idéia de uma cultura definida e vivida mais intensamente pelas mulheres do que pelos homens. [...] sobretudo porque os laços entre indivíduos aparecem mais fortes na mulher do que no homem, sem que esta diferença autorize a levantar uma barreira intransponível entre os dois sexos.*

### **Considerações finais**

Neste trabalho buscou-se compreender a representação da mulher através de fotografias vinculadas em álbuns de família e fotografias de expressão apresentadas em determinado catálogo de arte. A opção da proposta comparativa vai ao encontro da reflexão sobre as mulheres na passagem da sociedade cultural por apontar na representação fotográfica a importância e a função da redefinição da mulher em relação à si mesma em diferentes períodos e veículos visuais.

Tomando como base a fundamentação teórica de Touraine, pode-se afirmar que abordagem temática dada por Lestido em *Madres e Hijas* expõe alguns aspectos sociais e culturais comunicados em *Um novo paradigma para compreender o mundo hoje* (TOURAINE, 2006) pelo fato dessas fotografias comunicarem a condição do sujeito-

histórico na contemporaneidade: seja pelo papel duplo (pai-mãe) que a mulher assume; seja pela valorização de sua sexualidade quando se espelha na jovem filha; seja na importância que a mulher dá à sua cultura, transpondo sua pluralidade em benefício de todos e assim buscando uma ação orientada para a afirmação do ator livre e responsável na atual sociedade.

No entanto, essa nova postura feminina comunicada na obra de LESTIDO (2003) acaba por indicar uma fratura nas relações pessoais entre homem e mulher quando observam-se as famílias fotografadas por Lestido. A predominância da ausência do homem no circuito familiar é um dos aspectos que fez a fotógrafa produzir esse ensaio fotográfico.

Nesse sentido, o álbum de família estudado por LEITE (2001) diferencia-se do catálogo de LESTIDO (2003) por apresentar fotografias encenadas em estúdio, exibindo a padronização na representação da mulher e sua família e assim perpetuando o registro da união familiar através da foto de casamento ou da foto do grupo familiar por meio da padronização de determinados papéis presentes entre homens, mulheres e crianças no âmbito geral da família. Com essas fotografias de álbuns de família verifica-se que o desejo, a individualidade, a sexualidade, a subjetividade são anuladas na representação familiar por seguir a normatização visual, trabalhada segundo a práxis fotográfica do profissional. Além disso, o álbum de família tem o objetivo de mostrar papéis marcantes e normativos que coordenam a representação funcional de cada sujeito presente no núcleo familiar.

Em suma, nas fotografias que compõem o ensaio autoral *Madres e Hijas* propõe-se a visualidade da ausência do homem na família, enfatizando a busca da subjetividade feminina a partir das ligações pessoais entre mães e filhas. No caso das fotografias de álbuns de família, a padronização e a encenação das imagens de casamento e de grupos de família mostram a determinação rígida de cada sujeito no contexto familiar. Por exemplo, o ritual do casamento, assim como as fotos de grupos de família tentam padronizar a visualidade do casamento estipulando o que é, o que foi, como é, e quando iniciou a união matrimonial, assim como suas derivações baseadas na estabilização da formação ou do núcleo familiar. Desta forma, percebe-se nos álbuns de família uma representação objetiva, padronizada e definida. Por outro lado, o cotidiano das famílias

fotografadas por Lestido mostra a ausência e o devir, valorizando a individualidade de cada mulher, expondo sua personalidade e seus sentimentos.

Essa diferença na forma de olhar e representar a família passa pelo contexto social, cultural e profissional. Nos álbuns de família, o produtor de imagem preocupou-se com o aspecto comercial, enquanto que a fotógrafa no ensaio autoral busca determinado questionamento social, enfatizando a vida íntima da mulher e levando em conta a especificidade da ausência do homem no espaço familiar atual. Os receptores das fotografias compõem essa estrutura, uma vez que os compradores das fotografias de estúdio buscaram uma representação padronizada no que tange o conceito de família no contexto do século XIX e XX. Já as mulheres fotografadas por Lestido dialogaram com a fotógrafa quando aceitaram a aproximação dela junto ao seu cotidiano para registrar as sensibilidades, vontades, angústias vividas na singularidade de cada família.

Sendo assim, este estudo comunica que a padronização fotográfica nos álbuns de família busca o definido, marcando determinado ritual (casamento, aniversário, etc), sendo que a encenação é frequente nesse tipo de representação. No outro extremo da visualidade do retrato familiar tem-se o resultado obtido com a práxis fotográfica orientada pela valorização da subjetividade no ato fotográfico. Isso conduz à extrapolação da representação de algo que está por vir ou de algo que está ausente naquele universo familiar e que não é concebido no tipo de representação familiar no tradicional álbum de família.

Com essa breve análise observa-se que os aspectos marcantes presentes nos retratos dos álbuns de família e nos retratos do catálogo *Madres e Hijas* são: no álbum de família o costume, o normativo deve ser visível, ou seja, as fotografias representam o previsível. No ensaio autoral, a representação da família busca mostrar o invisível: a ternura, a emoção, a honestidade a ponto de expor a relações de desejos vivenciadas entre mães e filhas, apesar de suas rivalidades, aborrecimentos e das diversas dificuldades. Nessa trama a mulher é representada nas fotografias de Lestido como sujeito que busca sua individualidade e a harmonia nas relações pessoais por somar suas vontades e dividir suas necessidades. A mulher deixa de ser representada como ser fixo, passando a ser compreendida como ser humano que busca seus desejos, imprimindo o sujeito como um ser que busca sua alteridade.

## Referências

ALONSO. Lo que se vê. Texto pdf.

BARTHES, Roland. A câmara clara. Nota sobre a fotografia. Ed. Nova Fronteira, 1984.

CANCLINI, N.G. A globalização imaginada. São Paulo: Iluminuras, 2003.

LEITE, Miriam Moreira. Retratos de Família: leitura da fotografia histórica. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Texto & Arte; 9).

LESTIDO, Adriana. Madres e Hijas. La Azotea Editorial Fotográfica. Buenos Aires, Argentina, 2003.

ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

TOURAINÉ, Allan. Crítica da Modernidade. 8ª edição. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. Um novo paradigma para se compreender o mundo hoje. 3ª edição. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2007.