

ÁLBUNS RESTRITOS: O SABER FAZER CRIMINAL DAS PRIMEIRAS FOTOGRAFIAS DE PRISIONEIRO NO SÉCULO XIX

Vinícius Henrique Martins Monteiro¹

Resumo: A fotografia foi um dos grandes inventos desenvolvidos no século XIX e, tão logo foi possível, tornou-se instrumento de diversas áreas científicas, transformando a organização dos registros visuais. Nesse sentido, o presente artigo tem o objetivo de iluminar o processo de inserção da atividade fotográfica em âmbito policial, capaz de individualizar e tornar reconhecível os indivíduos perigosos, além de evidenciar a estética fotográfica adotada por diferentes instituições na construção de álbuns de criminosos de brasileiros e portugueses.

Palavras-chave: fotografia; crime; polícia; álbuns de criminosos; ciência.

RESTRICTED ALBUMS: THE CRIMINAL KNOWLEDGE OF THE FIRST PHOTOGRAPHS OF PRISONERS IN THE 19TH CENTURY

Abstract: Photography was one of the great inventions developed in the 19th century and, as soon as possible, it became an instrument in several scientific areas, transforming the organization of visual records. In this sense, this article aims to illuminate the process of insertion of photographic activity in the police sphere, capable of individualizing and making the dangerous ones recognizable, in addition to highlighting the photographic aesthetics adopted by different institutions in the construction of albums for Brazilian and Portuguese criminals.

Key words: photography; crime; police; criminal albums; science.

O estudo das fotografias de cunho criminal teve como ponto de partida a compreensão da importância da fotografia no decorrer do século XIX, seja como apetrecho destinado à construção de memórias entre as classes abastadas, como ferramenta da consolidação das paisagens ou como mecanismo de reconhecimento dos desviados. Ou seja, ao passo em que os grandes estúdios fotográficos faziam sucesso na corte e nas províncias, tanto com a produção de fotografias para armazenamento privado em álbuns de família ou troca-troca de *carte-de-visites*, fotógrafos brasileiros e/ou estrangeiros produziram inúmeras vistas e paisagens que eram comercializadas ou expostas nos concursos das exposições nacionais e internacionais (MAUAD; MUAZE; LOPES, 2015). Não obstante, as imagens foram rapidamente “inseridas” ao discurso da ciência positivista do século XIX e nas diferentes disciplinas do saber (antropologia, medicina, criminalística, etc), que encontravam no desvio, na marginalidade, e na delinquência o seu principal objeto de estudo (SÁ, 2018).

Nesse período, a fotografia era compreendida como “a imitação mais perfeita da realidade” (DUBOIS, 2003, p. 27), passando a corroborar aos anseios da racionalidade

¹ Doutorando em história pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO; bolsista Capes. E-mail: viniciusmartinsmonteiro@live.com

científica em ascensão nos oitocentos, ocupando um lócus privilegiado nas áreas médica e criminológica. A fotografia, portanto, se tornou imprescindível às práticas de registrar, catalogar, documentar, conferir, legitimar e organizar os tipos humanos em uma espécie de banco de dados das distintas áreas de atuação (GUNNING, 2004).

Ademais, outros elementos tornaram a prática fotográfica, em ambientes de controle, ainda mais necessária: diferente dos retratos dispostos nos álbuns de família, em que o indivíduo pagava e escolhia sua representação através das poses e dos trejeitos, cristalizando a distinção social; na perspectiva criminal, a fotografia era uma etapa do aprisionamento, demarcando a transferência da “rua para a prisão, do exterior para o interior, do crime para o castigo” (SÁ, 2018, p. 19). Como reafirma Sá, a fotografia da ciência criminal também era uma forma de diferenciação, de distinção, só que no sentido oposto: o da exclusão social, capaz de “reaprisonar” o criminoso numa chapa visual, assim como a grade de uma cela².

Além disso, diferente da negociação que o cliente da “fotografia comercial” exercia ao levar a representação de si para sua casa, podendo guardar o registro dentro de um álbum, numa caixa e até presentear, os retratos dos criminosos ficavam retidos nas instituições que, encasteladas em suas aspirações científicas, retinham as imagens como provas e documentos de suas teses baseadas nas teorias da criminologia. Com isso, muitos fotografados se quer viram suas projeções ou repetiram cliques em busca da melhor imagem de si.

A fotografia, portanto, se tornou um elemento intrínseco ao processo de investigação e catalogação policial devido a três aspectos. De acordo com Gunning,

sua condição de índice, que deriva do fato de que, desde que uma fotografia resulta da exposição a uma entidade preexistente, ela mostra diretamente a marca da entidade e pode portanto fornecer evidência sobre o objeto que retrata; seu aspecto icônico, pelo qual produz uma semelhança direta com seu objeto, o que permite reconhecimento imediato, e sua natureza separável, o que lhe permite referir-se a um objeto ausente estando separada dele em espaço e tempo (GUNNING, 2004, pp. 45-46).

Isto posto, a prática fotográfica regular e contínua entre os setores policiais vigorou, a partir de 1870, na Europa, nos Estados Unidos e em parte da América do Sul. Nesse período, o retrato prisional ganhou espaço nos investimentos dos Estados não só para melhorar a organização administrativa como, também, para servir de instrumento do controle social (SÁ, 2018). Assim sendo, a fotografia foi empregada como um mecanismo capaz de dar conta, dentro de suas possibilidades, de um controle alargado e permanente dos indivíduos. Para tanto, a produção das fotos de criminosos seria uma saída viável à discussão medular travada entre

²A ideia do reaprisonamento através da fotografia criminal é discutida pela historiadora portuguesa Leonor Sá, que compreende metaforicamente esse tipo de imagem como uma cela visual.

juristas, cientistas e classes dirigentes na segunda metade dos Oitocentos: os elevados números de reincidências e os constantes casos dos “criminosos habituais” das prisões (GARCÍA FERRARI; GALEANO, 2016).

Com efeito, o Departamento de Polícia de Nova Iorque, ainda em 1858, construiu a primeira galeria de criminosos, inaugurando³ um processo que seria adotado em outras partes do mundo - na Europa, a prática foi adotada em Moscou, em 1867 e, em Londres, em 1870 (KOUTSOUKOS, 2006). A imagem mecanizada refinou as técnicas de reconhecimento dos criminosos até então utilizadas pela polícia. Enquanto que no passado este era realizado pela análise da marca visível no corpo do desviado, com a utilização do ferro em brasa para a marcação da pele, a partir da implementação da fotografia as autoridades legais puderam substituir a espetacularização da punição, onde o indivíduo era exposto à violência e ao poder das instituições, pelas práticas menos invasivas de suscitar o poder através do corpo, construindo novas táticas de controle a partir da individualização daqueles que perturbavam a lei e a ordem (FOUCAULT, 2014).

Para Benjamin, a invenção da fotografia foi decisiva na história dos processos de identificação, sendo extremamente significativa para a criminologia ao tornar possível a preservação de cada detalhe do ser humano (BENJAMIN, 1994). A polícia, cada vez mais científica, utilizou-se da imagem fotográfica, além do emprego da mensuração e da observação diligente, proporcionando novas formas de conhecimento sobre o criminoso e contribuindo para a construção da identidade do indivíduo como identidade social (PHÉLINE, 1985).

Na prática cotidiana dos agentes policiais, imbuídos dos estudos da criminologia, a imagem foi utilizada como garantia da identidade dos indivíduos, que circulavam em todas as esferas sociais e, também, como meio de determinar a inocência ou a culpa dos atos cometidos pelos mesmos. Dentro desses sistemas de poder, a circulação fotográfica desempenhou o papel regulador, concedendo ao discurso visual o senso do singular e do reconhecível, reorganizando os modos de ver e compreender a imagem.

³Os primeiros registros de retratos prisionais foram realizados em 1843 e 1844 em Sûreté Publique de Bruxelas, depois em 1846 - em duas prisões de Nova Iorque - pelo fotógrafo Mathew Brady, a pedido de Eliza Farnham (dirigente da prisão feminina de Sing Sing), e por conseguinte, em 1850, pela Polícia de Birmingham. No ano seguinte, na Dinamarca, um daguerreótipo registrou um bando de criminosos e, em 1852, na Suíça, vagabundos foram retratados. Em 1871, antes das fotografias se tornarem obrigatórias em presídios da Inglaterra e do País de Gales, somente 12 prisões das 115 existentes não aplicavam a fotografia como protocolo de identificação. No mesmo ano, na França, houve a primeira operação de conhecimento internacional de identificação pela fotografia, quando grupos foram presos pela ocasião da Comuna de Paris. Assim, pouco a pouco, o retrato ia conquistando espaço no circuito do poder judiciário. Ver mais em: SÁ, Leonor. *Fama e infâmia – o mistério dos primeiros retratos judiciais em Portugal (1869-1895)*. Lisboa: Edições 70, 2018.

Quando os arquivos criminais começaram a incorporar a fotografia às suas demandas, houve a sofisticação do recolhimento de dados no processo de identificação dos indivíduos, gerando maior detalhamento das informações e facilitando o trabalho dos setores jurídicos. Com isso, as primeiras “fichas” edificadas com as imagens dos criminosos eram, em geral, compostas pelo retrato do detento no alto da página, juntamente às anotações de suas características físicas, como: altura, idade, cor da pele e sinais visíveis, além da tipologia criminal que determinara a reclusão. Essa esquematização provocou não só o domínio e a subjugação do corpo do infrator, mas também seu aprisionamento sob um estado de vigilância permanente, uma vez que a imagem do infrator se tornaria conhecida, dificultando novos empreendimentos delitivos. De acordo com Foucault, “o corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma ‘anatomia política’, que é também igualmente uma ‘mecânica de poder’” (FOUCAULT, 2014, p. 135).

Compreendendo que as fotografias transformaram os modos de atuação das polícias e da captação de dados dos transgressores que eram reportados ao cárcere, novos métodos e técnicas foram desenvolvidos para o sucesso dos processos de identificação. Com isso, redes de conhecimento eram estabelecidas a partir das visitas aos pavilhões de fotografia nas exposições internacionais ou no próprio intercâmbio entre as instituições, locais em que a fotografia ocupava um espaço de constantes trocas e contribuições. No entanto, os Estados ainda não tinham adotado um padrão estético que atendesse aos anseios da criminalística nos quatro cantos do mundo. Desse modo, durante o século XIX, as maneiras de representar os criminosos ainda estavam em “fase de teste”, demarcando esse estágio de transformações que ocorreriam nos processos de experimentação das fotografias.

Até então, as imagens utilizavam fundos decorados e vestimentas usuais e, quase sempre, eram tomadas em estúdios privados. Com isso, rostos torcidos de caretas, poses que não privilegiavam os traços fisionômicos, roupas que não faziam parte do uniforme da detenção, desproporção das imagens, entre outros fatores, marcaram as primeiras etapas desse novo procedimento dos espaços de controle. Isto posto, muitas vezes a capacidade identificatória de diversos criminosos ficava a cargo da memória dos agentes policiais (GARCÍA FERRARI, 2009).

Com efeito, ainda que não houvesse uma estética “vencedora” capaz de determinar um único estilo de imagem entre todas as instituições, geralmente esses retratos estavam emoldurados em folhas repletas de adornos e enfeites, acondicionados em álbuns com capas de veludo ou couro e ornamentadas em ouro e, portanto, atendiam a uma estética visual que não tinha sido pensada, exclusivamente, para o uso investigativo. Ou seja, embora a produção desse

tipo de material fosse condicionada ao uso policial, as galerias acabavam por celebrar e criar uma memória dessa transformação como advento da civilização, além de aumentar a circulação desses produtos em outros espaços, como em feiras, exposições nacionais e internacionais, cabines de curiosidades, museus e tantos outros.

Isto posto, os saberes da criminologia e policial, em especial a produção dos retratos prisionais, circularam em diferentes partes do mundo, revelando a transnacionalidade das ideias e resultando em conhecimentos e experiências coletivas. Tal como nos Estados Unidos, outros Estados se conectaram às prerrogativas desse circuito, investiram na fotografia em seus processos de identificação criminal, mesmo que em momentos e espaços diferentes. O intercâmbio entre esses conhecimentos impulsionou a construção de álbuns de criminosos que, na comunhão entre a fotografia e a descrição completa sobre o transgressor, aprimorou os processos de identificação individual.

Apesar da restrição das imagens policiais, já que geralmente tinham circulação circunscrita aos sistemas de controle, muitas fotografias contemplavam álbuns recheados de infratores para exibição pública, retirando do anonimato aqueles que "agiam em segredo". A população então, curiosa em saber quem tinha sido capturado pela polícia, passava a visitar os espaços onde eram expostas tais galerias (muitas vezes chamadas de *rogues' galleries*) e, com isso, reconheciam os prisioneiros a partir das fotografias. Funcionava, portanto, como uma dupla vigilância: as delegacias produziam as imagens e a população disseminava as informações dos detentos.

No Brasil, o primeiro álbum produzido e sistematizado a partir de uma experimentação médica⁴ na Casa de Correção da Corte, na segunda metade do século XIX, foi intitulado de Galeria dos Condenados⁵. A Galeria continha 320 fotografias em formato *carte-de-visite*, além de descrição prévia das sentenças e dos crimes cometidos por homens e mulheres da Corte. Essas imagens, acondicionadas em dois álbuns diferentes por suas materialidades, representavam uma parcela da população criminosa que passou pela prisão e foi fotografada. Não somente, a produção desses retratos atendeu, em certa medida, à padronização das imagens elaboradas sob a ótica criminal, facilitando o reconhecimento de criminosos, além de todo o processo burocrático do aprisionamento – servindo de referência para as fotografias prisionais

⁴A produção dos álbuns foi uma das iniciativas promovidas pelo médico e diretor da Casa de Correção da Corte, Luís Vianna de Almeida Valle, entre os anos de 1869 e 1875. As fotografias foram produzidas pelos próprios criminosos, mas sob sua supervisão.

⁵O Imperador Dom Pedro II, quando foi exilado, doou os álbuns para a Biblioteca Nacional e, desde então, ambos estão guardados na Divisão de Manuscritos, pertencente à Coleção Dona Thereza Christina Maria.

que nasciam naquele momento dos oitocentos, juntamente com a própria modernização do sistema prisional e investigativo.

Além do Brasil, outros Estados deram início à formação dos seus sistemas de identificação criminal e, para tanto, as forças policiais cooperaram além de suas fronteiras, formando uma complexa rede de interesses e compartilhando conhecimentos (GARCÍA FERRARI; GALEANO, 2016). Dessa forma, Portugal também produziu álbuns fotográficos cujo objetivo era tornar o trabalho policial mais sistematizado e científico. Não somente, os retratos dos prisioneiros de Portugal foram reunidos em dois álbuns, pertencentes à “Coleção Francisco Teixeira da Mota”⁶. Com o entrecruzamento desses materiais, torna-se possível a compreensão entre a circularização das ideias jurídicas e criminais que conectaram diferentes espaços. A saber: os álbuns brasileiros e portugueses foram produzidos na segunda metade do século XIX; todos exibem as imagens de prisioneiros de busto ou em plano americano, indicando uma tendência do enquadramento do indivíduo; tanto no Brasil, quanto em Portugal, houve a produção de duas galerias diferentes, uma luxuosa e outra mais simples – esse formato, talvez, fosse executado para atender às especificidades policiais. Para além desses dados, quase todas as fotografias foram elaboradas em formato *carte-de-visite* (sendo afixadas sobre um suporte diferente destas) e tiveram informações adicionadas às fichas.

Os álbuns portugueses foram confeccionados em tamanhos semelhantes, comportam quatro imagens em cada página e a capa foi encadernada em couro - o álbum luxuoso contém gravações e decoração em ouro, diferente do álbum mais simples. As fotografias dos dois álbuns contêm homens e mulheres (a maioria em busto), além de estarem circunscritas ao período entre 1869 e 1895. A produção portuguesa apresenta dimensões maiores que a produção brasileira, tanto em altura quanto em largura e não há qualquer menção à entidade ou serviço produtor destes conjuntos fotográficos. Ademais, a disposição dos retratos nas páginas também não segue quaisquer critérios de ordenação cronológica ou alfabética, diferente da galeria brasileira, que era organizada a partir do registro de entrada do criminoso. Entretanto, encontram-se no verso dos retratos portugueses, informações necessárias sobre os criminosos, como: nome, idade, filiação, naturalidade, estado civil, profissão, entre outras. Esses dados fazem parte dos propósitos de identificação criminal que circulavam entre os espaços de poder. Em suma, os conjuntos de Portugal e do Brasil apresentavam características comuns aos dos sistemas de controle social de outros Estados. Para Sá, os dois álbuns são “verdadeiros catálogos de

⁶Esses álbuns, analisados pela historiadora Leonor Sá, pertencem a um colecionador privado. Ambos foram adquiridos no Palácio do Correio Velho, leilão 88, em 04 de julho de 2000.

criminosos portugueses da época, muito semelhantes a outros álbuns policiais ou prisionais já estudados na Europa [...]” (SÁ, 2018, p. 120).

Em Portugal, um dos criminosos em destaque na coleção Teixeira da Mota apresentava características fotográficas esteticamente distintas das imagens produzidas em outras instituições. A imagem de Caramello⁷, alcunha de José Maria da Silva, apresentava o fundo espelhado (recurso para a obtenção do ângulo lateral da face), o posicionamento do meio corpo e rosto de frente e perfil, a evidenciação de uma moeda e o uso de trajes elegantes, não de uniforme prisional como no caso da produção brasileira. Esse tipo de fotografia não teve espaço ao longo do processo de padronização do método de identificação criminal e da própria normatização estética deste tipo de imagem.

Não somente, ao passo em que a galeria de Portugal apontava a nacionalidade dos seus retratados sempre no verso da imagem, a “Galeria dos Condenados” identificava, sempre ao lado dos nomes dos prisioneiros, somente os africanos como Mina, Congo, Benguela, etc, negligenciando as informações sobre outras nacionalidades. Isto é, os conjuntos fotográficos analisados, ainda que de maneiras distintas, forneceram dados similares dos seus criminosos, construindo um tipo de conhecimento de grande valia para os arquivos policiais. Além disso, nota-se a dessemelhança entre os motivos pelos quais esses conjuntos foram criados. Isto é, os álbuns foram elaborados conforme as diferentes demandas de seus Estados, ou seja, enquanto a galeria brasileira foi gerada pela Casa de Correção da Corte e atendeu, imediatamente, às demandas médico-científicas do então diretor que, vez ou outra, endereçava fotografias ao departamento de polícia; a galeria portuguesa não fez parte da empreitada de uma das prisões de Lisboa. Ela resultou de uma investida da polícia, especificamente, a 2ª. Divisão da Polícia Civil, no edifício do Governo Civil de Lisboa (SÁ, 2018).

Apesar das construções estarem vinculadas às demandas específicas das instituições repressoras do Brasil e de Portugal, ou seja, a prisão e a polícia, todas utilizaram as fotografias de desordeiros como tentativa de individualizar os anônimos das ruas e criar, assim, as identidades criminais/prisionais de cada sujeito capturado. As expressões faciais, cicatrizes e sinais, cortes de cabelo, vestimentas, posições do rosto, fundo contrastante, além de outros aspectos formaram, portanto, os padrões de representação criminal adotados nesses álbuns no século XIX. Transformados em provas, os retratos cumpriram uma dupla função de: estigmatizar e excluir os indivíduos que contribuíam com a desordem e a insegurança na percepção dos Estados; além de reafirmar o poder das autoridades que controlavam, vigiavam

⁷José Maria da Silva era famoso por seus crimes, possuía 40 anos, era solteiro, e ao invés de ser vassoureiro, sua profissão antes da prisão, optou pela produção e repasse de moedas falsas.

e puniam os desviados. Portanto, de acordo com About e Denis, estas fotografias, juntamente às palavras empregadas a cada criminoso, selaram o destino desses sujeitos (ABOUT; DENIS, 2010).

Desse modo, a fotografia prisional desenvolveu padrões visuais próprios, cuja intenção não era *status* ou o consumo do exótico, como ocorria com os retratos de família ou de tipos humanos, respectivamente, tampouco não se pretendia como o *boom* das imagens capturadas em estúdios. O retrato prisional buscou uma plausibilidade científica e com forte cunho de controle social⁸, já que tinha como principal função realçar as características físicas e as expressões de quem tinha sido posto em reclusão. Ao seguir os protocolos técnicos rigidamente estabelecidos, a fotografia prisional tornava-se prova irrefutável e instrumento de catalogação. É no contexto aqui explicitado que devemos entender as imagens produzidas e organizadas nos álbuns brasileiros e portugueses.

De outro modo, a captura dessas imagens evidenciava uma estética, ainda em construção, a partir de métodos e técnicas transnacionais dos sistemas de identificação. Esses álbuns são formados, mas também são formadores do padrão estético que estava em processo de construção do que seria compreendido como fotografia prisional. Nesse sentido, a fotografia era uma das etapas do ritual do encarceramento – os detidos não negociavam suas poses, não utilizavam adornos ou enfeites; exibiam somente seus corpos, principalmente rostos, num complexo jogo de poder e controle que os transformavam em provas de suas transgressões e de seus crimes. Ou seja, nesse tipo de retrato não existe o “antes de”, pois toda a cerimônia burocrática do Estado estava apreendida numa chapa fotográfica que seria disponibilizada para a catalogação das polícias.

A fotografia, portanto, deve ser compreendida como um elemento “extra” de um sistema excludente que se estruturava a partir da consolidação das polícias, da construção das prisões modernas e, até mesmo, do próprio desenvolvimento das investigações científicas. Com efeito, os movimentos em torno da padronização da estética fotográfica estão relacionados aos discursos imbuídos de cientificidade, uma vez que, quanto mais os retratos fossem padronizados, sistematizados e normatizados, mais perto eles estariam do padrão científico positivista requerido. Dessa forma, é possível afirmar que, no século XIX, houve o primeiro investimento dos países em elaborar suas próprias galerias com a prerrogativa de combater o

⁸A necessidade de identificar e controlar o trânsito de pessoas na sociedade moderna também gerou o primeiro sistema de identificação por impressões digitais criado por Francis Galton, com base em anotações anteriores de outros autores, sendo utilizado, pela primeira vez, para prender e condenar um criminoso na França em 1902.

aumento da criminalidade, da reincidência e, também, de participar deste processo de invenção de uma estética do retrato prisional.

Referências bibliográficas

- ABOUT, Ilsen; DENIS, Vincent. *Histoire de l'identification des personnes*. Paris: La Découverte, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 2. ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.
- CANELAS, Lucinda; SANTOS, Nuno Ferreira. “Estes criminosos portugueses do século XIX foram ao fotógrafo”. In: *Revista Ípsilon*, 2018.
- COLE, Simon A. *Suspectidentities. A history of finger-printing and criminal identification*. Cambridge e Londres, Harvard University Press, 2001.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. 6 ed. São Paulo, Papirus, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 42^a edição – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- GALEANO, Diego A. “Policia, antropometria e datiloscopia: história transnacional dos sistemas de identificação, do rio da Prata ao Brasil”. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 23, supl., dez. 2016, p. 171-194.
- GARCÍA FERRARI, Mercedes; GALEANO, Diego. “Polícia, antropometria e datiloscopia: história transnacional dos sistemas de identificação, do rio da Prata ao Brasil”. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.23, supl., dez. 2016.
- GUNNING, Tom. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e invenção da vida moderna*. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Tese de doutorado. São Paulo, Unicamp, 2006.
- MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: ensaios sobre a história e fotografias*. Niterói, Eduff, 2008.
- MAUAD, Ana Maria; MUAZE, Mariana; LOPES, Marcos Felipe de Brum. “Práticas fotográficas en el Brasil Moderno: siglos XIX y XX”. In: *Fotografía e Historia en América Latina*. MRAZ, John; MAUAD, Ana Maria (Orgs.). Montevideo: Intendencia de Montevideo/Centro de Fotografia de Montevideo, 2015.
- MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. *O Império do Retrato: família, riqueza e representação social no Brasil oitocentista (1840-1889)*. Tese de doutorado. Niterói, IFCHF/UFF, 2006.
- PHÉLINE, Christian. *L'Image accusatrice*. Paris: Cahiers de la Photographie, 1985.
- SÁ, Leonor. *Fama e infâmia – o mistério dos primeiros retratos judiciais em Portugal (1869-1895)*. Lisboa: Edições 70, 2018.
- TURAZZI, Maria Inês. *Poses e trejeitos – a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: Funarte e Rocco, 1995.