

O uso da fotografia em processos de identificação e o método Bertillon – século XIX

Helen Scorsato¹

RESUMO: Sinteticamente, este artigo pretende examinar como o contexto da modernidade propiciou o surgimento das fotografias de identificação enquanto constituinte de novas estratégias de poder. Se, hoje, tomadas fotográficas de criminosos são ato comum e rotineiro, destaca-se que essa prática não é nova, tendo iniciado no século XIX. Foi também naquele período que surgiram novos métodos de identificação, como o proposto por Bertillon.

Palavras-chave: fotografia; identificação; controle; poder; Bertillon.

Primeira entre as revoluções burguesas do século XVIII, a Revolução Industrial iniciou na Inglaterra, onde surgiram as primeiras indústrias do mundo. No começo do século seguinte o processo alcançou outros países. As transformações decorrentes da Revolução Industrial alteraram completamente a maneira de viver de milhões de pessoas. As cidades tornavam-s¹e maiores e cada vez mais importantes. Em seus subúrbios, ex-camponeses e artesãos, transformados em pobres proletários, viviam em casas velhas e amontoadas em meio à sujeira e à poluição das fábricas. A modernidade trazia o signo de mudanças vertiginosas e incessantes. Entre outras, o

“colapso das experiências anteriores de espaço e de tempo por meio da velocidade; uma extensão do poder e da produtividade do corpo humano e a conseqüente transformação deste por meio de novos limiares de demanda e perigo, criando novas formas de disciplina e regulação corporais com base em uma nova observação (e conhecimento) do corpo”.²

A união da indústria com a ciência, tornou-se mais presente e importante no cotidiano das pessoas. O desenvolvimento do capitalismo industrial estimulou pesquisas e inventos, fazendo surgir novas tecnologias de meios de transporte e de comunicação e aperfeiçoando as indústrias. Dentre as inúmeras descobertas, surgiram a locomotiva, o barco a vapor, o telégrafo e a fotografia. Criada pelos artistas franceses Niepce e Daguerre na década de 1830, a fotografia foi a culminação de anos de experimentações que pretendiam obter superfícies sensíveis à luz e meios de fixar as imagens. Partindo da

¹ Historiadora e professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul, câmpus Porto Alegre. Graduada em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000). Especialista em História Contemporânea pela FAPA (2000) e mestre em História pela Universidade de Passo Fundo (2006). É doutoranda do PPGH da PUCRS e autora do livro “*O banquete dos ausentes: a Lei de Terras e a formação do latifúndio no norte do RS (1850-1889)*”.

França, ela difundiu-se rapidamente a todo continente europeu. Segundo o historiador Charles Monteiro, a fotografia vinha responder, sobretudo, a dois fatores: a “demanda crescente de imagens e de auto-representação da burguesia em ascensão, buscando uma forma de fabricar imagens de forma rápida e consideradas fiéis ao seu referente”, e “a necessidade de controlar e disciplinar um contingente diversificado de sujeitos em uma sociedade de massas, criando a foto de identificação”.³

A sociedade de massas era então fenômeno novo, derivada do modelo de desenvolvimento capitalista industrial. No século XIX, nas grandes cidades europeias, como Londres, Paris, Berlim e Viena, conservadoras e revolucionárias ao mesmo tempo, a prosperidade econômica alcançada por alguns convivia com a miséria de muitos. A extrema desigualdade social e as duras condições de vida dos trabalhadores urbanos suscitaram várias revoltas, que ameaçavam a ordem, a expansão e a diversificação da produção capitalista. Para garantir o desenvolvimento do capital, objetivava-se calar as massas, tornando-as dóceis e obedientes. Foi então que aumentou o interesse do poder público e das classes dominantes em distinguir os membros da sociedade e exercer novo e maior controle sobre os mesmos.

A fotografia, que surgiu no mesmo momento em que nasceram essas metrópoles europeias, foi tecnologia amplamente utilizada, desde o início, também no campo policial. A esse tempo, a distinção dos cidadãos já não podia dar-se apenas pelo nome. Novos sistemas de identificação fizeram-se necessários. Essa era uma “exigência que surgia dos fatos contemporâneos da luta de classes: a constituição de uma associação internacional dos trabalhadores, a repressão da oposição operária depois da Comuna, as modificações da criminalidade”.⁴ Em meio à grande agitação e instabilidade das cidades, tornou-se fundamental identificar rostos e corpos anônimos, “a fim de atenuar um total desaparecimento do indivíduo”.⁵

A estabilidade da nova sociedade e propriedade burguesas dependia, em parte, da perseguição aos indivíduos que “perturbavam” a ordem pública e cometiam delitos passíveis de penas e prisões. No século XIX, fazia-se premente a criação de um método que possibilitasse identificar esses criminosos e, sobretudo, os reincidentes, já que as “antigas penas que marcavam um condenado para sempre, estigmatizando-o ou mutilando-o, haviam sido abolidas”.⁶ Em lugar das marcas visíveis nos corpos dos criminosos, a respeitabilidade burguesa, como sugere o historiador italiano Carlo Ginzburg, “precisava de sinais de reconhecimento igualmente indelévels, mas menos sanguinários e humilhantes

do que os impostos sob o *ancien regime*”.⁷ Surge então um controle mais sutil sobre a sociedade, uma investigação e medição dos corpos e a criação de arquivos de informação, de que a fotografia foi parte importante. Em sua obra *Vigiar e punir*, o filósofo francês Michel Foucault descreveu o processo dessa transformação em que a violenta punição aplicada em público ao criminoso foi substituída pelo poder no corpo que vai sendo disciplinado.⁸

Nos países de capitalismo avançado, o exercício do poder sofreu radical reestruturação. Se antes ele se concentrava nas mãos dos monarcas, agora o poder estaria distribuído em todo o corpo social, intervindo fortemente em diversos âmbitos do cotidiano de seus componentes. Para pôr em prática essa transformação, surgiram novas e variadas instituições governamentais: cadeias, escolas, hospitais, manicômios, polícias, etc. Cada uma à sua maneira, de acordo com técnicas e métodos disciplinares próprios, problematizou a visibilidade/invisibilidade dos integrantes da massa e formou os desejados corpos dóceis para o sistema. E não só a polícia, mas todas as instituições disciplinares recorreram à documentação fotográfica para melhor controle fosse dos trabalhadores, dos criminosos, dos pobres, dos doentes, dos loucos...⁹

Pari passu à diversificação das funções do Estado, se produziu o avanço tecnológico da fotografia e isso fez com que ela fosse aplicada em uma variedade de esferas científicas e técnicas e servisse às instituições emergentes funcionando como prova e arquivo.¹⁰ Assim, o Estado fez uso da câmera e garantiu a autoridade dessas imagens, como parte de um novo regime de verdade e de sentido exigido na consolidação dos governos capitalistas; o Estado promoveu a extensão e a integração da administração através de instâncias que constantemente documentavam e vigiavam os cidadãos. Esse controle punha em evidência novos jogos de ver/ser visto, dar-se/não se dar a ver. É importante ressaltar também que o crescimento dessas instituições disciplinares estava vinculado às ciências sociais e antropológicas que se desenvolveram no século XIX. Foram elas, juntamente a seus profissionais, “que tomaron el cuerpo y su entorno como campo de acción, como ámbito de conocimientos, redefiniendo lo social como el objeto de sus intervenciones técnicas”.¹¹

Na modernidade, um novo aspecto da disciplina do corpo foi representado pela identificação policial através da fotografia. É ela, “por sua capacidade de indexação, precisão icônica e mobilidade de circulação” que “fornece os meios fundamentais para vincular a identidade a um corpo específico e único”.¹² Nesse novo contexto da

identificação abordada enquanto ciência, a fotografia ressignificou o conceito de identidade. Durante o oitocentos, ela também foi usada como parte de um necessário sistema de defesa; auxiliando o surgimento de novas formas de controle. A historiadora Annateresa Fabris esclarece que paralela

“à definição de corpo burguês, do corpo que respeitava a lei, é a definição do corpo criminoso, do corpo que colocava em risco a sociedade. Reduzido a um biotipo, esse corpo será passível de arquivamento e classificação, propiciando uma identificação alicerçada nos desvios da média”.¹³

Logo aplicada nos meios jurídicos, médicos e científicos, a imagem fotográfica foi parte importantíssima desse novo e poderoso sistema de identificação e controle dos indivíduos; ao ser vista como “atestado de uma existência, faz do retrato um instrumento do recenseamento generalizado, que tanto pode exaltar os feitos dos indivíduos, quanto apontar à atenção pública aqueles que apresentam desvios patológicos”.¹⁴ Portanto, historicamente, se o retrato serviu à burguesia como conquista de identidade social, sendo um privilégio de classe, por outro lado ele também serviu à descrição e identificação de indivíduos cuja postura considerava-se fora das normas vigentes. Nesse caso, ser fotografado estava longe de significar um privilégio, constituindo mais uma condição de submissão, um ônus de quem era vigiado. Entre um e outro uso do retrato, produziu-se uma revolução pictórica. Em palavras de John Tagg, “el eje político de la representación se había invertido por completo”.¹⁵

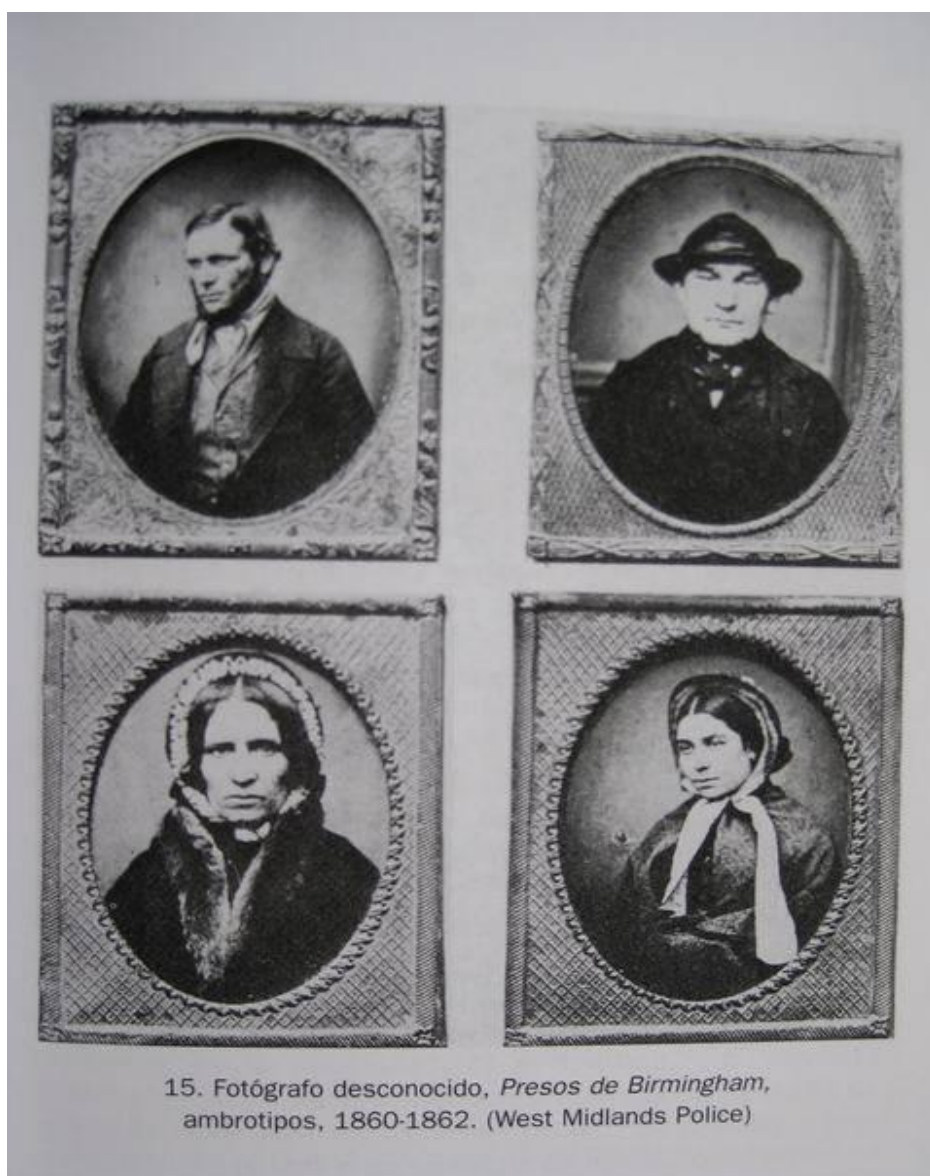
O uso disciplinar do retrato, cujo início remonta ao século XIX, responde a uma estratégia de poder e produz uma imagem normalizada que evidencia o controle: “el cuerpo hecho objeto; dividido y estudiado; encerrado en una estructura celular de espacio cuya arquitectura es el índice de archivo; domesticado y obligado a entregar su verdad; separado e individualizado; sojuzgado y convertido em súbdito.”¹⁶ Em conjunto, imagens desse tipo atestavam novas representações do social.

No jogo da identificação policial, a invenção da fotografia foi tão decisiva que fez o filósofo alemão Walter Benjamin afirmar que ela era tão importante à criminologia quanto a invenção da máquina impressora fora para a literatura.¹⁷ Segundo o autor, a fotografia “tornou possível pela primeira vez preservar traços permanentes e inequívocos de um ser humano.”¹⁸ Desde seus primórdios, a fotografia foi usada pela polícia como meio de vigilância e de identificação. Pouco tempo depois de inventado o daguerreótipo, retratos de suspeitos e delinquentes foram arquivados pela polícia parisiense; nas décadas de 1840 e 1850, os retratos policiais foram práticas usuais na Inglaterra, em Bruxelas e na Suíça.¹⁹

No Brasil, a partir dos anos 1860, a tomada fotográfica integrou a identificação de prisioneiros da Casa de Correção da Corte.²⁰

Nos diversos países, contudo, esse trabalho era inicialmente realizado por fotógrafos profissionais civis, já que ainda não havia o cargo dentro do quadro da própria polícia. É interessante observar que pelo fato do mesmo fotógrafo realizar retratos de membros da burguesia e retratos de suspeitos e criminosos, ambos contêm os mesmos recursos retóricos, sendo essencial para sua decodificação a inserção da imagem em seu respectivo contexto.²¹ Tal é a semelhança que os ambrótipos de presos de Birmingham (1860-1862), reproduzidos a seguir (fig.1), passariam facilmente por retratos burgueses, não fosse a legenda a denunciá-los. Atente-se para as poses simples e a moldura ovalada.

FIGURA 1 – Presos de Birmingham, ambrótipos (1860-1862).



Como referimos, desde a primeira metade do século XIX a fotografia foi instrumento utilizado pela polícia no intuito de registrar criminosos e cenas de crimes. Contudo, na tomada desses retratos, havia alguns problemas que tornavam a imagem um meio não tão convincente de identificação. Dentre eles, a resistência dos criminosos em serem fotografados – distorcendo expressões -, a falta de padrões no ato fotográfico – como distância e posição dos instrumentos -, a semelhança com o retrato burguês e a inexistência de organização ou método que permitisse usar com eficiência as fotos já arquivadas no reconhecimento de reincidentes.²²

Quanto a esse último quesito, o funcionário da polícia francesa Alphonse Bertillon comentou:

“Nos últimos dez anos, a polícia parisiense colecionou mais de 100 mil fotografias. Você acha possível comparar sucessivamente cada uma dessas 100 mil fotografias a cada uma das 100 pessoas presas diariamente em Paris? [...] Havia necessidade de um método de eliminação análogo àquele empregado em ciências como a botânica e a zoologia; isto quer dizer, tomando como base os elementos característicos da individualidade, e não o nome, que está sujeito a falsificações.”²³

A partir de 1879, o próprio Bertillon, na busca da criação de um tipo, propôs as normas e diretrizes precisas que viriam a regular a tomada fotográfica (perseguindo objetividade através da imagem) e propôs também novo método de identificação. Sob sua orientação, o gabinete fotográfico da polícia de Paris adotou medidas no intuito de “uniformizar as condições de iluminação” e “a distância entre o operador e o modelo”.²⁴ Este ocuparia “uma cadeira deliberadamente desconfortável, cujo objetivo era forçar o sujeito a posicionar a coluna vertebral no centro do espaldar. Um mecanismo de rotação complexo permitia fotografá-lo de frente e de perfil, conservando a mesma escala de redução”.²⁵ (fig.2)

A escolha por aquelas duas tomadas baseava-se numa racional explicação, já que “a apresentação frontal corresponde ao que há de mais reconhecível no rosto de um indivíduo” e a visão de perfil remete “à representação morfológica mais precisa e mais informativa: o contorno da cabeça”, que não sofre modificações ao passar dos anos.²⁶ Tomadas em conjunto, essas medidas conferiram maior uniformidade à fotografia policial, diferindo-a brutalmente do retrato burguês e facilitando seu uso como prova. Nesse novo contexto, abandonou-se a prática do retoque, já que feria o *status* científico da fotografia, pondo em risco “suas qualidades mais importantes – objetividade informativa e exatidão”.²⁷

FIGURA 2 – Fichas criminais, por Alphonse Bertillon (1885)



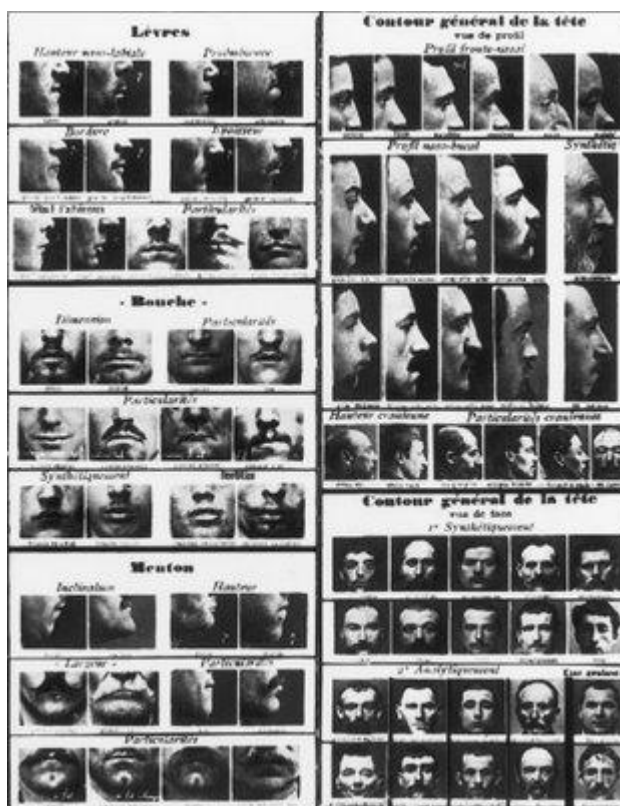
Fonte: <http://fotografura.blogspot.com/2009/03/fotografia-na-ciencia-forense.html> Acesso: 19 out. 2012.

Unindo medição sistemática e fotografia, Alphonse Bertillon criou um método antropométrico que denominou sinalética, e que é também conhecido por bertillonagem. O método consistia no registro fotográfico do rosto do indivíduo, de frente e de perfil, e em marcar sinais gerais, e não particulares, nos corpos e depois cruzar os dados determinando um em específico. Para isso, Bertillon fez medições tanto da cabeça quanto das várias partes do corpo dos criminosos, estudando e anotando as formas de orelhas, bocas, olhos, narizes, sobrancelhas, etc. (fig. 3 e 4) As medições feitas em um indivíduo, do comprimento de seus ossos às demais, eram anotadas em uma ficha pessoal que continha também a referida fotografia do suspeito e as descrições de detalhes físicos (incluindo cicatrizes e tatuagens). Mais tarde, as fichas foram completadas pela impressão digital. Tudo era posteriormente arquivado.

Percebe-se que a ciência retomou a teoria das proporções humanas, já abandonada pela pintura. As práticas de esquadrihar, medir e classificar, vislumbravam a tipologização absoluta, tentando estabelecer relações entre a morfologia corporal e as características psicológicas e sentimentos humanos.²⁸ A proposta de Bertillon com a sinalética estava em perfeita consonância com as ideias vigentes durante o século XIX:

“derivar da descrição de um corpo os sinais da identidade psicológica e do grupo social ao qual pertence o indivíduo.”²⁹

FIGURA 3 – Arquivos criminais do método Bertillonagem (1887)



Fonte: <http://fottogravura.blogspot.com/2009/03/fotografia-na-ciencia-forense.html>
Acesso: 19 out. 2012.

Na prática, como funcionava o método criado por Bertillon? Quem explica é Muller, seguidor da prática nos Estados Unidos:

“Suponha, mais uma vez, que um criminoso seja preso com um nome falso, e nós queiramos averiguar se ele foi medido e fotografado anteriormente. Tiramos uma medida exata do comprimento de sua cabeça e saberemos de imediato em qual das principais divisões poderemos achar esse nome. A largura da sua cabeça nos levará com mais precisão ao lugar em que a sua fotografia pode ser encontrada. O comprimento do seu dedo médio, do seu pé, antebraço, dedo mínimo, orelha ou a sua altura etc., nos permitirá chegar ao lugar exato onde sua fotografia e descrição tenham sido arquivadas – caso tenham sido arquivadas.”³⁰

FIGURA 4 – Alphonse Bertillon (1885)



Fonte: <http://fotogravura.blogspot.com/2009/03/fotografia-na-ciencia-forense.html>
Acesso: 19 out. 2012.

Para o historiador Carlo Ginzburg, o principal problema do método antropométrico de Bertillon era “o de ser puramente negativo”, ou seja, “ele permitia separar, no momento do reconhecimento, dois indivíduos diferentes, mas não afirmar com segurança que duas séries idênticas de dados se referisse a um mesmo indivíduo”.³¹ Para além de seus defeitos, a sinalética fez sucesso na captura de fugitivos, sendo exportada às demais polícias da Europa e da América. No Brasil, foi adotada no ano de 1894.³²

Seria interessante refletir acerca de algumas indagações, tais como: qual a natureza desse retrato codificado pela sinalética? Qual a (não)identidade proposta pelo retrato judiciário? Qual o padrão dessa fotografia de identificação? Iniciando por este último questionamento, podemos dizer que há um padrão repetitivo para essas tomadas que circunscreve corpo e espaço. Nesse processo, de acordo com John Tagg, cada vez que o fotógrafo prepara a câmera percebe-se repetidamente “el cuerpo aislado; el espacio reducido; el sometimiento a una mirada sin respuesta posible; el escrutinio de gestos, rostros y rasgos; la claridad de iluminación y la nitidez de enfoque; los nombres y las placas con números”.³³ Em suma, as marcas do poder. Os suspeitos postam-se diante de

um aparelho que parece tudo registrar para as autoridades; ele grava o visível e o invisível; grava as linhas do corpo que será então descrito e classificado tipologicamente. Numa reversão dos antigos processos de marcação a ferro impresso na pele, “a “nova marca” da fotografia imprimia a emulsão sensível com a imagem do corpo”.³⁴

Quanto à natureza da imagem fotográfica produzida através da sinalética, a historiadora Annateresa Fabris esclarece que

“é mais e menos que um retrato: é menos, porque, enquanto instrumento de controle social, não permite o acesso à ‘verdade íntima’ do sujeito; mais, porque inscreve no próprio código de figuração todos os preconceitos e os efeitos de poder inerentes a seu uso”.³⁵

Assim, a (não)identidade proposta pelo retrato judiciário é manipulada e construída; ao delinear um tipo médio, não alcança o indivíduo em suas particularidades.³⁶ A fotografia torna-se prática que produz o não ser; ela não apreende a identidade!

Na ânsia por separar os criminosos dos demais, a sociedade de massas oitocentista viu esforços de pesquisadores e de cientistas, muitas vezes patrocinados pelo Estado, na busca de algum traço característico que pudesse servir à identificação do suspeito. Muitos estudos da anatomia humana tiveram esse intuito. A antropologia criminal de Lombroso, os retratos compósitos de Galton e os sistemas de identificação antropométrica de Bertillon inscreveram-se nessa busca. Nos processos modernos de separação e identificação dos sujeitos históricos, a fotografia esteve presente, infligindo no suspeito/preso o peso de uma marca. No final do século XIX, a crescente aquisição de poder pela fotografia a transformou em “prova infalsificável” e prova essencial e conclusiva nos processos de identificação.

Um debate necessário

O uso da fotografia pela criminalística e no trabalho policial confere à imagem um importante caráter documental, de vestígio e mesmo de prova dos acontecimentos. Isso é exemplo que atesta a autoridade adquirida pela fotografia para figurar enquanto verdade. Transformada num “duplo da realidade, num espelho, cuja magia estava em perenizar a imagem que refletia”, a fotografia passou quase todo o século XIX com a credibilidade intocada.³⁷ Foi apenas no final daquele século e início do XX que começaram os questionamentos acerca de sua suposta neutralidade e seu caráter de duplicação do real.

Se a fotografia, desde seu surgimento, foi considerada como reflexo da realidade cabe nos perguntarmos o porquê dessa percepção. Em resposta, uma primeira explicação está ligada às características mecânicas e físico-químicas que envolvem o ato de fotografar.

E isso, em se tratando de sociedades industriais, gozava de atenção e privilégio. Essa objetividade da fotografia vinha também em contraposição à subjetividade da arte. Em segundo lugar, o estatuto de realidade vinha da incrível semelhança da imagem em relação a seu referente. Dessa forma, a fotografia vinculou-se ao registro da memória, pois “se constituía no meio mais apropriado de guardar os elementos visuais das sociedades ao longo dos anos”.³⁸ A fotografia ganhou a tarefa de tudo registrar, “fixando, na imutabilidade de um instante, fragmentos da realidade” que, sem o ‘clic’, se perderiam para sempre.³⁹

Essa proposta de entender a fotografia como puro duplo da realidade tem tudo a ver com a discussão sobre se a fotografia é na verdade um fato científico ou artístico. Na própria França, ao mesmo tempo em que o invento foi divulgado na academia de ciências, o foi também na de belas artes, atestando seu caráter ambíguo. E por que dessa ambiguidade? Justamente porque a fotografia tem uma parte técnica (aperfeiçoamento químico/científico), ao passo que responde de forma satisfatória a uma demanda por imagens (em concorrência com a pintura).⁴⁰

Contrariamente à visão dominante durante o século XIX, hoje se sabe que o realismo não é propriedade da fotografia. Em diversos campos do conhecimento, a ideia do oitocentos vem sendo criticada e substituída por novos entendimentos e novas propostas de interpretação das imagens. Uma maneira de olhar é aceitar a fotografia como produto da negociação entre a realidade e a ficção. Segundo Boris Kossoy, é nessa relação ambígua que se deve centrar a reflexão, entendida a imagem fotográfica como documento/representação. Para o autor, a fotografia é uma representação a partir do real e também um documento dele (enquanto fonte histórica).⁴¹

A partir do abandono da ideia de fotografia como espelho da realidade, segundo Philippe Dubois, ela foi vista primeiramente como transformação do real e, mais recentemente, como um traço deste.⁴² Para Dubois, “a fotografia seria um índice, pois guardaria um elo físico com o seu referente. Ela seria uma marca deixada pelo rastro de luz emitido ou refletido por um corpo físico (pessoa ou objeto) sobre uma superfície sensível (filme, papel, etc.)”.⁴³ Contudo, suas ideias estão longe de representar um consenso. Muitos outros pesquisadores, de diferentes áreas, têm se debruçado sobre o campo da cultura visual e da própria fotografia e tornado fértil a discussão sobre sua natureza, seus usos e significados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELARMINO, Gonçalo. *Casa de Correção da Corte: memória, estigma e relações de poder*. Disponível em: www.rj.anpuh.org/anais/2004/Simposios%20Tematicos/Goncalo%20Belarmino.doc
Acesso: 12 jun. 2009.
- FABRIS, Annateresa. *Atestados de presença: a fotografia como instrumento científico*. Locus: Revista de História. Juiz de Fora, v. 8 nº. 1 jan. - julh. 2002.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 22 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- 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.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: Fotografia e História interfaces*. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, nº.2, 1996. Disponível em http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf Acesso: 19 out. 2012.
- MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. Routledge, 1999.
- MONTEIRO, Charles. A pesquisa em História e Fotografia no Brasil: notas bibliográficas. In: *Anos 90* (UFRGS), Porto Alegre, v. 15, nº. 28, dez. 2008.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Quadros mecânicos: fisionomias urbanas. in: PEIXOTO, N. B. *Paisagens urbanas*. 3 ed. São Paulo: SENAC/SP, 2004.
- POSSAMAI, Zita Rosane. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935). In: *Anais do Museu Paulista*, vol. 14, nº. 1, jan. – jun. 2006, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- ROCHA, Rízzia Soares. *O pensamento temporal de Walter Benjamin e Marcel Proust*. Disponível em: www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/literaturaemdebatev1/6-PENSAMENTOTEMPORAL.pdf Acesso: 19. out. 2012.
- TAGG, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

1

² 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. p. 34.

³ MONTEIRO, Charles. A pesquisa em História e Fotografia no Brasil: notas bibliográficas. In: *Anos 90* (UFRGS), Porto Alegre, v. 15, nº. 28, dez. 2008. p. 171.

⁴ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 172.

⁵ ROCHA, Rízzia Soares. *O pensamento temporal de Walter Benjamin e Marcel Proust*. Disponível em: www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/literaturaemdebatev1/6-PENSAMENTOTEMPORAL.pdf Acesso: 19 out. 2012. p. 5.

⁶ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais [...]*. Ob. cit. p. 173.

⁷ Loc. cit.

⁸ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 22 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

⁹ Cf. TAGG, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. p. 12, 20, e 84.

¹⁰ Id. *ibid.* p. 82.

¹¹¹ TAGG, John. *El peso de la representación [...]*. Ob. cit. p. 12.

¹² GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano [...]*. Ob. cit. p. 39.

¹³ FABRIS, Annateresa. *Atestados de presença: a fotografia como instrumento científico*. Locus: Revista de História. Juiz de Fora, v. 8 nº. 1 jan. - julh. 2002. p. 33.

¹⁴ Id. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 40

¹⁵ TAGG, John. *El peso de la representación [...]*. Ob. cit. p. 78.

¹⁶ TAGG, John. *El peso de la representación [...]*. Ob. cit. p. 101.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric poet in the Era of High Capitalism*. Londres: NLB, 1983. p. 48. APUD: GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano [...]*. Ob. cit. p. 40.

¹⁸ Loc. cit.

¹⁹ Cf. FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais [...]*. Ob. cit. p. 40.

²⁰ Cf. BELARMINO, Gonçalo. *Casa de Correção da Corte: memória, estigma e relações de poder*. Disponível em: www.rj.anpuh.org/anais/2004/Simposios%20Tematicos/Goncalo%20Belarmino.doc Acesso: 12 jun. 2009. p. 4.

²¹ Cf. FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais [...]*. Ob. cit. p. 41-42.

²² Cf. GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano [...]*. Ob. cit. p. 43-44 e 48; ROCHA, Rízzia Soares. *O pensamento temporal [...]*. Ob. cit. p. 2-3; FABRIS, Annateresa. *Atestados de presença [...]*. Ob. cit. p. 32.

²³ BERTILLON, Alphonse. *Signaletic instructions, including the Theory and Praticice of Anthropometric Identification*, R. W. McCloughry (org), Chicago: The Werner Company, 1896. APUD: GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano [...]*. Ob. cit. p. 48.

²⁴ FABRIS, Annateresa. *Atestados de presença [...]*. Ob. cit. p. 32.

²⁵ Loc. cit.

²⁶ Loc. cit.

²⁷ FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais [...]*. Ob. cit. p. 47.

²⁸ Cf. PEIXOTO, Nelson Brissac. *Quadros mecânicos: fisionomias urbanas*. in: PEIXOTO, N. B. *Paisagens urbanas*. 3 ed. São Paulo: SENAC/SP, 2004. p. 127.

²⁹ FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais [...]*. Ob. cit. p. 43.

³⁰ BERTILLON, Alphonse. *Signaletic instructions [...]*. Ob. cit. p. 51.

³¹ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais [...]*. Ob. cit. p. 174.

³² Cf. BELARMINO, Gonçalo. *Casa de Correção [...]*. Ob. cit. p. 6.

³³ TAGG, John. *El peso de la representación [...]*. Ob. cit. p. 112.

³⁴ Cf. GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano [...]*. Ob. cit. p. 54.

³⁵ FABRIS, Annateresa. *Atestados de presença [...]*. Ob. cit. p. 35.

³⁶ Cf. Id. *ibid.* p. 39.

³⁷ MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: Fotografia e História interfaces*. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, nº.2, 1996. Disponível em http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf Acesso: 19 out. 2012. p. 2.

³⁸ POSSAMAI, Zita Rosane. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935). In: *Anais do Museu Paulista*, vol. 14, nº. 1, jan. – jun. 2006, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. p. 285.

³⁹ Loc. cit.

⁴⁰ Cf. MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. Routledge, 1999. Capítulo 2.

⁴¹ Cf. KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. p. 14 e 31.

⁴² Cf. MONTEIRO, Charles. A pesquisa em História [...]. Ob. cit. p. 173.

⁴³ Id. *ibid.* p. 174.