

Quatro olhares sobre o Brasil oitocentista¹.

Prof. Dr. Marcelo Eduardo Leite

Vínculo Institucional: Centro Universitário de Araras SP (UNAR)

Palavras chave: fotografia, carte de visite, século XIX.

Resumo: A presente comunicação tem como objetivo apresentar os resultados da tese de doutoramento, cuja meta principal foi compreender melhor a difusão da fotografia no Brasil oitocentista, com um enfoque específico na sistemática do trabalho nos ateliês e nas peculiaridades das fotografias *carte de visite* nacionais. Argumentamos que, sendo o ateliê um espaço importante para a sociedade da época, os fotógrafos tornam-se mediadores de processos de representação e auto-representação da população. A análise pontual do trabalho privilegia quatro profissionais que aqui atuaram e que, cada um à sua maneira, indica diferentes formas de fazer o ofício fotográfico. Na apresentação, veremos retratos de Militão Augusto de Azevedo, Manoel de Paula Ramos, Christiano Júnior e Insley Pacheco. Profissionais que indicam alguns aspectos impares nas suas produções, pois seus trabalhos e percursos são bem diferenciados, tanto na vida pessoal, como na profissional. Além disso, trata-se de quatro fotógrafos cujo acervo é mais vasto, permitindo uma análise mais completa das respectivas obras, com ênfase nas especificidades de cada um deles. Finalmente, traçar o caminho destas imagens, segundo nos parece, faz do ato de estudar as *cartes de visite* um privilégio, seja pela possibilidade de conhecer personagens peculiares da sociedade brasileira, seja pela oportunidade de esboçar rumos que nos ajudam a entender a especificidade da difusão da fotografia em nosso país.

Algumas considerações preliminares a respeito das *cartes de visite*

As *cartes de visite* são fotografias realizadas em estúdio e que foram desenvolvidas pelo francês André Disdéri, no ano de 1854 e difundidas em larga escala nos anos subseqüentes. Filho de um imigrante que se muda para Paris, no intento de fazer fortuna, ele é o primeiro a apreender as exigências do momento e os meios de satisfazer, já que ele percebe que a fotografia, por ser muito cara, era apenas acessível à reduzida aos ricos. Cioso da importância operacional do estúdio como um fator determinante para o seu sucesso comercial, André constata que os elevados preços cobrados, devido ao uso de grandes formatos, além de não permitirem acompanhar a vontade popular, obrigam o fotógrafo a despender mais tempo no processo de revelação. Ao compreender essas variantes, o que revela o seu tino prático e comercial, ele percebe que o ofício não daria resultados, a menos que conseguisse alargar a sua clientela e aumentar as encomendas de retratos. É quando tem a idéia de desenvolver as *cartes de visite*.

¹ “Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil.”

Os retratos, medindo aproximadamente 5 x 9 centímetros, tem como principal inovação o fato de serem produzidas em série, a partir de um sistema de lentes múltiplas. O que permite ao cliente sair do ateliê fotográfico com uma série de imagens idênticas, nas quais se explicita a projeção pessoal do retratado. O retratado pode adquirir 12, 24 ou 36 imagens iguais, podendo, inclusive, voltar ao ateliê para encomendar mais cópias, já que o negativo fica arquivado no estabelecimento. Uma vez com sua série de imagens nas mãos, o cliente divulga esta sua imagem construída. Como o próprio nome diz, ela é um “cartão de visita”. É dada como lembrança e, muitas vezes, trocada entre as pessoas. Com sua grande difusão aparecem alguns colecionadores que as colam em álbuns arquivando-as. Surgem, também, aquelas que são vendidas em livrarias, tais como, as de ‘tipos exóticos’, que retratavam tipos populares, como índios e escravos, e as de celebridades, com figuras ilustres, como, por exemplo, religiosos, políticos e artistas.

Uma das principais inovações das *cartes de visite* é o retrato de “corpo inteiro”, o que implica cercar o retratado de artifícios teatrais que definem seu *status*, longe do indivíduo e próximo da máscara social, numa paródia de auto-representação, onde se unem realismo e idealização. Estes retratos são a forma mais completa de junção da série de elementos mobilizados na elaboração da cena fotográfica. É também neles que os clientes podem introduzir a sua própria indumentária, trazendo desde objetos cotidianos à roupa do dia-a-dia, podendo ostentar traços da moda desejada, já que os ateliês oferecem vestimentas, muitas vezes inacessíveis aos clientes. A verdade é que estas pessoas, procuram, por meio desses objetos, contar a sua própria história: muitos querem ser retratados com as suas ferramentas de trabalho, com seu ícone pessoal. Estes retratos agregam os fragmentos da personalidade do indivíduo, que são incorporados e reincorporados na sala de poses, que é o local onde se estabelece a construção individual.

No tocante a difusão das *cartes de visite* no Brasil, devemos, de imediato, considerar as singularidades de sua expansão no país. Aqui, este suporte, mesmo tendo sido difundido de forma bem mais restrita que na Europa, chega atinge novos segmentos da população. Segmentos estes que podem finalmente se fazer representar. Podemos exemplificar entre a clientela, o negro liberto, o imigrante, o trabalhador urbano, a elite agrária etc. Assim, devemos estar atentos às singularidades deste material.

Neste sentido, observamos que à primeira vista as fotografias oitocentistas parecem homogêneas, entretanto um olhar mais aprofundado sobre elas, assim como um exame atento da bibliografia existente mostram a coexistência de formas de uso diferenciadas. Esta diversidade é fruto, principalmente, de dois fatores: as transformações técnicas da própria

fotografia e as mudanças sociais vividas pela sociedade; considerando que novos anseios e novos padrões geram novas representações, nossa proposta vislumbra um estudo pontual.

Fazendo este percurso da totalidade para o recorte, a proposta que apresentamos demonstra as especificidades do material nacional que, a nosso ver, mesmo tendo concomitância com as elaborações cênicas de outros locais, por oferecer também uma lógica definida de elaborações cênicas comuns: pose, indumentárias, formatos e meios de difusão, nos oferece um outro ângulo de observação que vem dos fotógrafos e suas peculiaridades. Ou seja, a lógica, além de não minimizar o papel do fotógrafo como mediador, ainda permite que ele seja fundamental na geração do produto final, a fotografia *carte de visite*. No mesmo sentido, notamos que, em alguns casos as interferências dos fotógrafos são observáveis, em outras, é a sua não interferência que aparece. Como por exemplo, ao não esconder sinais que denunciam uma roupa emprestada pelo ateliê, ou na adaptação de objetos cênicos, ou abrindo espaço a segmentos que não seriam *habitués* em outros estabelecimentos. Assim, fomos notando que, cada profissional desenvolve seu ofício dentro de alguns parâmetros, e, no contexto de um universo mais abrangente, vemos algumas diferenças entre as produções.

Com relação ao estudo das *cartes de visite* é bom salientar que devemos, em primeiro lugar, termos atenção à cena social e ao *décor* interno: equipamentos do ateliê, adereços, painéis de fundo, mobílias e roupas. Neles estão referências ao contexto histórico e que se colocam entre o pesquisador e o retratado como uma espécie de ponte. Literalmente, de um lado, está a realidade social. Do outro lado, o fotógrafo, seus pontos de vista e anseios, suas montagens cênicas, seu uso dos recursos técnicos. A análise deve então desenhar um movimento que combina diferentes pontos de partida e de chegada: o fotógrafo, o ateliê, a cidade e o país no qual ele atua, cada um desses pólos remetendo invariavelmente ao outro.

Tais imagens obrigam quem as estuda a reconhecer atentamente os elementos constitutivos desta imagem. Devemos perceber, por exemplo, pequenos detalhes, tais como, poltronas, colunas, estatuetas e, ainda, um sem número de chapéus, bengalas, sobrecasacas e vestidos. Numa observação atenta, encontramos, por exemplo, inúmeros painéis de fundo diferentes. Enfim, o espaço da “sala de poses” é um lugar onde se estabelece uma série de formas de representação.

Neste sentido, na análise destas imagens, é pertinente que se dê atenção aos elementos cênicos e às formas de uso das indumentárias, aproximando-se das vontades específicas dos retratados. É relevante o fato de alguns componentes tradicionais, usados nas referidas imagens, tais como móveis e painéis, por exemplo, serem, em alguns casos, substituídos por objetos que fazem referência direta a realidade sócio-cultural do retratado.

É pertinente, também, que procuremos não só uma aproximação com as interferências do fotógrafo, mas também, com as suas não-interferências. É que em muitos casos notamos que ele se faz presente dando liberdade ao modelo, abrindo espaço para que este se mostre, independente dos modismos predominantes. Outro ponto fundamental para o trato analítico do material é a uma aproximação para com o contexto histórico na qual se produz a imagem.

Tal movimento permite melhor entendimento dos códigos e linguagens próprios do meio, o que fornece elementos para a compreensão das razões de determinadas opções feitas por retratado e retratista. Fica claro então, que conhecer a técnica fotográfica é primordial para o estudo de tais imagens, mas é preciso considerar que além da lógica de produção apresentada, há uma carga muito grande da influência do contexto cultural nestes retratos.

Atendendo às demandas sociais, é evidente que a reprodução dos valores da nova ordem política e social que nosso país vive na segunda metade do século XIX, o uso destas fotografias para a construção da auto-imagem de parte da população, torna-se um filão recorrente dos ateliês fotográficos, e mesmo as classes inferiores da sociedade, em menor escala, almejam participar dos novos rituais de representação. Modelos típicos desse ‘novo homem’ são difundidos e, em muitos casos, as representações não conseguem esconder as diferenças de classe, ao contrário, as posições sociais são flagradas, apesar da *mis-en-scène*. As fotos denunciam que o pobre ao se travestir de rico acaba refém de uma pose demasiadamente rígida e, em grande parte dos casos, podemos notar um certo desconforto do retratado diante da indumentária em geral oferecida pelos ateliês. Algumas das vestes usadas são as oferecidas pelo ateliê aos clientes, vindo, inclusive, descosturadas para serem adaptadas ao corpo do retratado, o que evidencia a conjunção entre realidade e ficção, verdade e sonho, imposição social e vontade individual.

Tudo isso numa sociedade - dividida em classes e em universos distintos de homens e de mulheres, de adultos e de crianças -, que tem na moda um dos fatores determinantes para a representação de valores e papéis sociais.

Diante do exposto, fica evidente que, para entendermos o dia-a-dia dos profissionais da fotografia no século XIX, e os retratos *cartes de visite*, devemos considerar o grau de importância da técnica no desenvolvimento do ofício. Constatamos também o papel da subjetividade contida na relação entre retratado e retratista, que assume uma importância cabal no ato fotográfico. Ao procurar o profissional da fotografia, a vontade do cliente é, sem dúvida, uma das determinantes do registro fotográfico. Discutindo acerca dos seus anseios, o retratado estuda com o fotógrafo as possibilidades de construção do registro, do ponto de vista técnico e simbólico. Esta relação entre retratista e retratado se dá sob num contexto social permeado por valores culturais.

Neste sentido, pensar as imagens fotográficas, nos obriga num primeiro momento a reconhecer que as mesmas são fruto de um contexto social, e marcadas por informações típicas do meio que as produz. Reconhecemos, assim, que não podemos de forma alguma negar a influência do meio na produção das fotografias, já que elas são parte de um processo intimamente ligado aos próprios modos de vida da sociedade que as produz. Sendo, inclusive, as significações existentes nos registros, imagens que estas sociedades projetam de si mesmas e que, num segundo momento, encontram seu sentido ao serem projetadas no meio social, permeados de códigos particulares do próprio ambiente que as produz.

Quatro fotógrafos na “sala de poses” do Brasil Imperial

Buscando encontrar um recorte mais estreito, optamos pela eleição de quatro profissionais, cujas obras são peculiares e nos permitem perceber como os fotógrafos são um diferencial a ser pensado, e que demonstra algumas disparidades dentre as maneiras de produção de tais fotografias. Segundo nossa concepção, ao optarmos pela eleição dos profissionais em questão, reconhecemos que os mesmos, além de trazer seus aportes pessoais à produção das fotografias, também se configuram como uma espécie de mediador das vontades dos clientes que procuram os ateliês e estando, ele mesmo, inserido numa trama social, sendo, inclusive, parte ativa dela.

Por conta disso, escolhemos para serem estudados: Christiano Júnior, Militão de Azevedo, Insley Pacheco e Manoel de Paula Ramos. Opções motivadas por alguns pontos determinantes, primeiro, pelo fato dos conjuntos deixados por esses profissionais serem peculiares, pois seus trabalhos e percursos são bem diferenciados, tanto na vida pessoal, como na profissional. Além disso, trata-se de quatro fotógrafos cujo acervo é mais vasto, permitindo uma análise mais completa das respectivas obras, com ênfase nas especificidades de cada um deles.

Os retratos produzidos pelos quatro fotógrafos escolhidos, proporcionam múltiplos olhares sobre nossa sociedade e, também, demonstram maneiras diferentes de se fazer um tipo de fotografia que, mesmo padronizada, tem sutis diferenças.

Nascido no ano de 1832, na Ilha das Flores, arquipélago de Açores, Portugal, José Christiano de Freitas Henriques Júnior se muda para o Brasil no ano de 1855. Inicia a atividade fotográfica por volta de 1860, em Alagoas, onde mantém estúdio até 1862. Pouco depois, em 1863, transfere-se para o Rio de Janeiro onde desenvolve uma série sobre os escravos de ganho da cidade. Observemos duas imagens feitas por ele. Vejamos a figura 1, cujo retratado apresenta um barbeiro, personagem extremamente importante na cena urbana.

Posando como a totalidade dos modelos, ele está descalço, simbolizando inequivocamente, aos olhos do estrangeiro, sua condição de escravo. As imagens que veremos são datadas do ano de 1865. Na figura 2 observamos uma vendedora de legumes; usando uma espécie de turbante na cabeça, ela está com um vestido cujo tecido é quadriculado, e, sob este, aparece um de seus pés, denunciando a sua condição de cativa. No seu rosto também vemos as marcas étnicas, cicatrizes simétricas que são sinais de costumes tribais. Em uma das mãos, ela segura um dos seus produtos e, em mais um exemplo de encenação, o menino ao seu lado simula estar adquirindo o produto. Possivelmente, a cena transpõe para a sala de poses um pedaço das ruas. É interessante pensarmos que tais fotografias são pedaços da cidade rearranjados no ateliê e, certamente, quando isso ocorre o retratado é, sem dúvida, aquele que compreende com muito mais propriedade o seu próprio universo.



Figura 1



Figura 2

Diferente destas imagens, e focando aqueles que possivelmente são negros forros e libertos, são as fotografias de Militão de Azevedo. Natural da cidade do Rio de Janeiro, o jovem Militão vem para a província de São Paulo em 1862, num momento, como vimos, marcado pela procura de novos mercados. Sua atividade profissional como fotógrafo tem início no ateliê Carneiro & Gaspar, anteriormente denominado Carneiro & Smith, instalado na Rua Cruz Preta, 22, vindo a se transferir, mais tarde, para a Rua da Imperatriz, 51, defronte a Igreja do Rosário, freqüentada pela população negra, cuja área era ocupada também por essa população. As imagens que veremos, feitas na década de 1880, mostram a população negra

nos anos finais da escravidão. As figuras 3 e 4 também se configuram como bons exemplos do fato de a população negra lançar mão de artifícios até então restritos à população branca, com a finalidade, que nos parece explícita, de afirmar seu papel nessa sociedade em transição. Nas figuras 3 e 4, vemos exemplos extremamente emblemáticos dos últimos anos do Segundo Império. As fotografias mostram dois negros, que apresentam uma expressão extremamente rígida e séria, o que, nestes casos, acentuam a iminente busca de auto-afirmação pelo modelo. Na figura 1, vestindo uma sobrecasaca preta visivelmente larga e alongada, chegando, inclusive, à altura dos joelhos, ele apóia sua mão esquerda sobre a ‘mureta com colunas’ da sala de poses, o que o faz dobrar o braço, denunciando inequivocamente a inadequação das vestes ao seu corpo. Sob a sobrecasaca, uma camisa branca que se estende até a altura dos pulsos. As duas fotografias (3 e 4) mostram a prevalência, entre a população negra, de maneiras diferenciadas de se fazer retratar. Tal afirmação se fundamenta na observação de que, mesmo com o uso dos citados artifícios cênicos, fica evidente o fato de o retratado aparentar a utilização das vestimentas do ateliê. O que as imagens mostram é que existe sim uma heterogeneidade entre a população negra, e as imagens revelam essa população envolvida numa espécie de jogo de exibição da individualidade, que, no Brasil, intensificou-se com a popularização das *cartes de visite* tendo, no caso dos negros, a função simbólica de apagar os vestígios da condição escravocrata, introduzindo claramente o padrão e moda advindos da Europa.



Figura 3



Figura 4

Joaquim José Pacheco, mais conhecido como Insley Pacheco, nasceu em Portugal, chegando ao Brasil, radicou-se inicialmente no Ceará. Depois estudou fotografia nos Estados Unidos, e, ao retornar, radicou-se no Rio de Janeiro, onde atuou a partir da década de 1850. A característica do seu trabalho foi a penetração nas classes mais abastadas, como a família imperial, aristocracia agrária e a classe política. Vejamos os exemplos das figuras 5 e 6, feitas na década de 1860, nelas temos uma seqüência que, ao que tudo indica, foi feita no mesmo dia. Na figura 5, o casal, Princesa Isabel e seu esposo, o conde D'Eu, posam juntos. Eles estão trajados de branco, sendo que o conde D'Eu ostenta uma elegante sobrecasaca preta. Com sua mão esquerda ele segura uma elegante cartola, prendendo-a ao seu corpo. Ele usa também uma elegante gravata borboleta preta. Seu braço direito, dobrado, serve de apoio à princesa, que segura nele. Na figura 6, conde D'Eu posa sozinho e sentado, vestindo a mesma roupa da fotografia anterior, a não ser pela presença de um colete sob a sobrecasaca. A cor branca das calças dá mais destaque às suas calças, e a posição expõe sua bota, impecavelmente lustrada. Sobre a mesa um livro, usual representação de conhecimento. Essa é uma das inúmeras oportunidades em que a família imperial esteve no ateliê, e nos deixa aqui um exemplo da penetração deste profissional no contexto cultural do período.



Figura 5

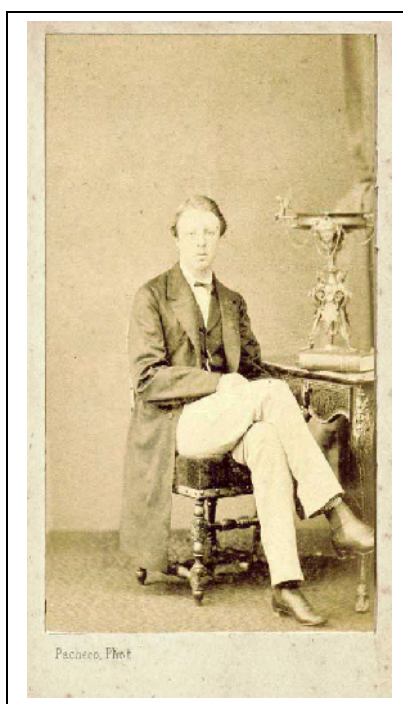


Figura 6

De forma correlata, o fotógrafo Manuel de Paula Ramos, retrata também a elite imperial, mas ele se caracteriza pelo fato de ser um profissional que atua de forma itinerante. Atuando profissionalmente como dentista, ele tem a fotografia como um segundo ofício, indo as fazendas a procura da sua clientela. Pesquisamos uma série dele feita na fazenda da família

Ribeiro de Avelar, em Paty dos Alferes, Rio de Janeiro e feitas em 1870. Na ocasião, adultos e crianças foram retratados. Vejamos as imagens dos irmãos Júlia e Antonio. Júlia, exposta na figura 7, percebemos uma composição convencional, a não ser pela relevância das imagens serem feitas adaptando uma sala de poses na varanda da fazenda. Notamos que a cortina cênica esta presa a parede, e que a mobília usada é a que existia no local. Mais relevante é a composição da imagem de Antônio Ribeiro, aos 11 anos (figura 8), que, ao se retratar, trás consigo um ícone da sociedade rural, posando ao lado de um cabrito. A pose é muito interessante, ele segura na mão esquerda seu chapéu que, além do seu terno, é sinal de distinção. Ele veste um paletó, sob esse um colete, seus sapatos mostram certo brilho. Sua mão direita repousa sobre a cabeça do animal. Ambos, pela coloração escura, ganham uma interessante projeção na cena, destacando-se diante do fundo na cor clara, no qual notamos a parte estragada do painel. A simbiose que se faz é interessante, pois congrega os valores vindos dos modismos europeus, mas os coloca, literalmente, lado a lado, como símbolos de uma sociedade que se forma sobre os pilares de uma economia agrária.





Figura 7

Figura 8

Os quatro exemplos apresentados nos permite mergulhar nesse universo da *carte de visite*, que se manteve como o principal produto fotográfico das décadas de 1860, 1870 e 1880, a *carte de visite*, no final do século, inicia sua decadência. Se, como vimos anteriormente, ela é fruto de um conjunto de progressos das técnicas, a continuidade desse mesmo avanço, é um dos fatores que provocam o seu desaparecimento. O principal fator é o aprimoramento que permite, nos últimos anos do XIX, que os retratos, inicialmente restritos aos ateliês, sejam feitos ao ar livre. Já nos primeiros anos do século XX, temos também a chegada dos primeiros fotógrafos amadores, permitindo que o ato de fotografar deixe de ser uma tarefa restrita aos profissionais da imagem. As últimas *cartes de visite* que encontramos, datam do final da década de 1900, que, nos ateliês, já perdem espaço pra outros tipos de fotografia.

Mas, as décadas nas quais a *carte de visite* se manteve como um produto fundamental para a representação dos indivíduos, ela foi determinante. Nosso olhar contemporâneo reconhece no acervo deixado um manancial rico e que nos ajuda a compreender o final do XIX, apresentando questões que dizem muito da formação do nosso país e que refletem nos dias de hoje.

Ao buscar compreender os referidos retratos, procuramos, primeiramente, entender como esse processo de produção tem a sua lógica específica. Nossa proposta também

objetivou a análise do papel dos fotógrafos como mediadores de variadas formas de representação dos mais diversos segmentos da sociedade, reconhecendo diferentes condições de inserção dos profissionais.

Desta maneira, notamos que tais fotografias, mesmo estando presas a padrões bem definidos de produção, mostram algumas diferenças quanto ao conceito da elaboração, principalmente devido às condições de produção e às perspectivas dos próprios retratados. Isto posto, as imagens estudadas neste trabalho configuram-se numa janela privilegiada pela qual pudemos observar, além das técnicas de elaboração de tais fotografias, a diversidade da própria sociedade brasileira. Assim, tais fotografias expõem as mais variadas formas de representação da população de um país em construção. Além disso, revelam uma porta de entrada interessante para que conheçamos alguns detalhes da vida cotidiana e das minúcias do ofício fotográfico.

Vimos como, do ponto de vista de sua construção, cada fotografia carrega em si uma gama muito grande de elementos, materiais e imateriais, dos aparatos cênicos aos gestos, da afirmação de posições sociais à busca de posicionamentos individuais (foi possível apreender inúmeras formas de se colocar num contexto tão heterogêneo). Mas o intuito não foi apenas contemplar as formas de representação da população em geral, e, sim, perceber como elas emergiam das lentes e da inserção desses profissionais.

Finalmente, traçar o caminho destas imagens, segundo nos parece, faz do ato de estudar as *cartes de visite* um privilégio, seja pela possibilidade de conhecer personagens peculiares da sociedade brasileira, seja pela oportunidade de esboçar rumos que nos ajudam a entender a especificidade da difusão da fotografia em nosso país.

Bibliografia

ALENCRASTO, Luis Felipe (org.). A História da vida privada no Brasil – Volume II. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Mauricio (organização). Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr. São Paulo: Ed. Ex Libris Ltda., 1988.

DARRAH, William. C. Cartes de Visite in the nineteenth century photography. EUA: W.C. Darrah Publisher, 1981.

- FÁBIO, Flávia de Almeida. Um álbum Imaginário – Insley Pacheco (mestrado em Multimeios). Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2005.
- FABRIS, Annateresa. Fotografia usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991.
- FABRIS, Annateresa, Identidades virtuais. Uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.
- FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1953.
- FREUND, Gisèle. Fotografia e Sociedade. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- FREYRE, Gilberto; LEON, Ponce de. O retrato brasileiro: fotografias da coleção Francisco Rodrigues 1840-1920. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Joaquim Nabuco, 1983.
- GRANJEIRO, Cândido Domingues. As artes de um negócio: a febre photographica. São Paulo: 1862-1886. Campinas: IFCH/UNICAMP (Tese de doutoramento em História Social), 1993.
- KOSSOY, Boris. Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia (dissertação de mestrado). São Paulo: FESP/SP, 1978.
- KOSSOY, Boris. Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX. São Paulo: Mec-Funarte, 1980.
- KOSSOY, Boris. Dicionário histórico de fotógrafos e do ofício fotográfico no Brasil (1840-1910) (tese de livre docência). São Paulo: ECA/USP, 2000.
- 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). Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2006.

LEITE, Marcelo Eduardo. Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885) (Dissertação de mestrado). Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, 2002.

MORAES, Roberto Menezes de. Os Ribeiro de Avellar na Fazenda Pau Grande (Paty do Slferes). Niterói: Editora Laser, 1994.

SAGNE, Jean. L'atelier du photographe (1840-1940). Paris: Presses de la Renaissance, 1984.