Entre o arquivo e a prisão: imagens domésticas do cárcere político de Inês Etienne Romeu[1]

Between the archive and the prison: domestic images of the political incarceration of Inês Etienne Romeu

Thais Blank
Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil / Fundação Getúlio Vargas, Brasil
Rio de Janeiro, RJ
thais.blank@fgv.br
https://orcid.org/0000-0002-1470-9999

Patricia Machado
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Rio de Janeiro, RJ
patricia.furtado.machado@gmail
https://orcid.org/0000-0003-2377-3789

Recebido em: 15 de março de 2026
Aceito em: 30 de julho de 2026

[1] Este artigo é um dos resultados da pesquisa financiada pela FAPERJ "Contra-arquivo de mulheres: produção, circulação e preservação de filmes realizados na ditadura militar." Nº DO PROCESSO E-26/204.235/2025

Resumo:

Este ensaio analisa um conjunto de fotografias produzidas em 1976 no Instituto Penal Talavera Bruce e preservadas no fundo pessoal de Inês Etienne Romeu. Inserido no campo da cultura visual, o artigo parte da hipótese de que essas imagens excedem a função de registros do encarceramento político durante a ditadura civil-militar brasileira, atuando como agentes na construção da memória histórica. Parte-se da noção de que tais fotografias instauram um regime híbrido de visualidade, no qual signos da iconografia doméstica são produzidos no interior do espaço prisional. A metodologia articula análise visual e cruzamento de arquivos, relacionando imagens, cartas, telegramas e documentos institucionais do período. Os resultados indicam que as fotografias operam como expressão de resistência afetiva em um contexto ainda sem horizonte de anistia.

Palavras-chave: Arquivo Pessoal. Cultura Visual. Ditadura Brasileira. Imagens do Cárcere. Memória.

Abstract:

This essay analyzes a set of photographs produced in 1976 at the Talavera Bruce Penal Institute and preserved in the personal archive of Inês Etienne Romeu. Situated within the field of visual culture, the article proceeds from the hypothesis that these images exceed the function of documenting political incarceration during the Brazilian civil-military dictatorship, acting instead as agents in the construction of historical memory. It draws on the notion that these photographs establish a hybrid regime of visuality, in which signs of domestic iconography are produced within the prison space itself. The methodology combines visual analysis with archival cross-referencing, relating images to letters, telegrams, and institutional documents from the period. The findings indicate that the photographs operate as an expression of affective resistance within a context still lacking any horizon of amnesty.

Keywords: Personal aArchive. Visual Culture. Brazilian Dictatorship. Prison Images. Memory.

Introdução

Este ensaio resulta de uma pesquisa desenvolvida desde 2018 dedicada à coleta e análise de imagens em movimento produzidas no âmbito privado no Brasil durante a ditadura militar (1964–1985). O projeto *Entre o político e o íntimo: o cinema doméstico sob a ditadura militar brasileira* tem nos conduzido a acervos públicos e privados em busca de registros amadores capazes de tensionar as fronteiras entre experiência íntima e violência de Estado, revelando modos não institucionais de inscrição visual da memória do período.

Nos últimos anos, o foco da investigação deslocou-se para arquivos pessoais[2] de mulheres que participaram da resistência à ditadura, com especial atenção ao acervo da atriz Norma Bengell, depositado na Cinemateca Brasileira. A pesquisa no acervo e a reconstituição da trajetória política assumida por Norma nos conduziu, por sua vez, a uma personagem central da resistência brasileira: a militante política Inês Etienne Romeu, única sobrevivente do centro clandestino de prisão e tortura conhecido como Casa da Morte de Petrópolis. Entre as imagens preservadas no arquivo da atriz, um filme em Super-8 registra o momento da libertação de Inês após oito anos de encarceramento político.

Esse registro constituiu um importante dispositivo de investigação, a partir do qual procuramos compreender as relações estabelecidas entre a atriz e a militante, bem como revisitar a trajetória política e feminista de Norma Bengell a partir de sua aproximação com a luta contra o autoritarismo, resultando em trabalhos dedicados sobretudo à reconstrução dos contextos de produção, circulação e sentido das imagens realizadas por Norma sobre Inês[3]. Seguindo os rastros deixados no arquivo da atriz, buscamos compreender as motivações, interesses e enquadramentos que orientaram o gesto de filmar e preservar esse filme. Em outras palavras, a investigação se concentrou até aqui naquilo que as imagens de Inês poderiam nos revelar sobre Norma.

[2] Utilizamos aqui o termo "arquivo pessoal" no sentido adotado pelo FGV CPDOC (https://cpdoc.fgv.br/acervo/arquivos-pessoais) e pela legislação arquivística brasileira, designando o conjunto de documentos acumulados por indivíduos ao longo de sua trajetória, resultante de seleções sucessivas que testemunham relações pessoais, profissionais e interesses diversos. Esses acervos podem incluir correspondências, fotografias, documentos de trabalho, registros de viagem, diários, diplomas, entre outros materiais. No Brasil, os arquivos privados são reconhecidos e regulamentados pela Lei nº 8.159/1991 (Lei de Arquivos), bem como por normativas do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) e pelo Decreto nº 4.073/2002, que tratam da política nacional de arquivos privados e de seu acesso público.

[3] Ao longo desse período, foram publicados 4 artigos no âmbito da pesquisa.

Neste ensaio, propomos inverter essa lógica investigativa. Se anteriormente a questão central dizia respeito às razões que levaram uma atriz consagrada, frequentemente associada ao imaginário da vedete e do símbolo sexual do cinema nacional, a aproximar-se de uma militante política recém-libertada, agora deslocamos o olhar para outro ponto de observação: o arquivo pessoal de Inês Etienne Romeu e, mais especificamente, o conjunto de imagens produzidas e preservadas por ela durante o período de encarceramento.

Este deslocamento não se impôs de imediato. Diferentemente de Norma Bengell, cuja atuação política permaneceu durante muito tempo marginal às narrativas historiográficas[4], Inês Etienne ocupa lugar consolidado na memória pública da resistência à ditadura. Seu testemunho sobre os centros clandestinos de repressão, sua atuação no esclarecimento dos crimes cometidos pelo Estado brasileiro e sua trajetória de enfrentamento ao autoritarismo foram amplamente documentados e analisados em livros, teses e relatos memorialísticos. Diante de uma figura histórica já amplamente narrada, impôs-se a pergunta que retardou nosso enfrentamento direto com essas imagens: o que um conjunto de fotografias preservadas em um arquivo pessoal ainda poderia acrescentar à história de Inês Etienne?

É precisamente essa questão que orienta o presente artigo. Defendemos a ideia de que o arquivo pessoal para além de complementar narrativas já conhecidas, introduz outras camadas de experiência histórica, tornando visíveis formas menos evidentes de resistência. Na esteira da historiadora Michelle Perrot, reconhecemos que, por conta de "um déficit, uma falta de vestígios" (2019: 21) na escrita da história das mulheres, é preciso dar atenção a objetos de interesse do cotidiano feminino. Nesse sentido, as imagens reunidas e cuidadosamente preservadas por Inês, tais como, fotografias de encontros com familiares e amigos e troca de cartas com crianças da família, deslocam a representação dominante do cárcere político ao revelar práticas cotidianas de sobrevivência afetiva. Essas imagens instauram uma outra lógica de representação da resistência, fundada na manutenção dos vínculos, do humor e da vida comum em condições extremas.

[4] Em artigos anteriores, a partir de uma metodologia de trabalho que fazia um cruzamento entre o material encontrado no acervo de Norma e documentos localizados em acervos da polícia política, reconstituímos parte da trajetória política da atriz contra a ditadura. Por conta de diferentes formas de luta e resistência, Norma Bengell foi perseguida, chegou a ser presa e levada para o DOPS, do Rio de Janeiro antes de seguir para o autoexílio na França. Para aprofundar o debate consultar o artigo "Inês e Norma: caminhos cruzados em imagens, arquivo e militância". Revista Acervo, 2023.

Para além da trajetória da militante, nossa análise se concentra em interrogar o próprio gesto de guardar e, posteriormente, doar o acervo pessoal. Propomos compreender o arquivo pessoal feminino como espaço de sobrevivência material e simbólica, no qual perseveram as mulheres que o produziram e suas imagens, que insistem em permanecer. Tal perspectiva se inscreve em uma abordagem situada no campo da cultura visual, na qual o interesse não recai exclusivamente sobre os acontecimentos históricos representados, mas sobre a "vida social das imagens" (Mauad, 2014:14), seus modos de produção, circulação, preservação e reinscrição ao longo do tempo.

Nesse sentido, nossa investigação se aproxima daquilo que poderíamos denominar uma História Visual[5], entendida não como história ilustrada por imagens, mas como uma história construída a partir delas. Interessa-nos retomar a biografia das imagens, acompanhando seus deslocamentos entre contextos privados e institucionais, entre usos afetivos e políticos, reconhecendo-as como agentes na produção de memória e conhecimento histórico. As imagens deixam, assim, de ocupar posição suplementar em relação ao acontecimento para serem recolocadas no centro das dinâmicas históricas que ajudaram a constituir.

Ao seguir os rastros dessas fotografias buscamos compreender como as imagens participam da própria construção do acontecimento histórico. Ao mesmo tempo em que registram a experiência do encarceramento, possuem o poder de intervir nela, produzindo vínculos e atravessando o tempo como formas de sobrevivência. É nesse deslocamento que se situa o gesto analítico deste ensaio: "trabalhar a imagem como fonte, objeto e sujeito da História" (Lissovsky, Mauad, 2021: 221).

[5] Em artigo intitulado "Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares" (2003), Ulpiano T. Bezerra de Meneses desenvolve um amplo debate sobre o conceito e as práticas de uma possível História Visual. Entre seus principais argumentos, o autor sustenta que a História Visual não deve ser entendida somente como o estudo das imagens, mas como a investigação da dimensão visual da vida social, isto é, das formas pelas quais as sociedades produzem, utilizam e atribuem sentidos às visualidades.

Imagem 1 - Norma Bengell e Inês Etienne, 1979.



Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo, fundo Inês Etienne Romeu.

Sobreviver em arquivo

Inês Etienne Romeu nasceu em 1942, em Pouso Alegre, Minas Gerais, em uma família de classe média. No início da década de 1960, mudou-se para Belo Horizonte, onde passou a cursar sociologia na Universidade Federal de Minas Gerais. Foi nesse contexto que a militância emergiu em sua trajetória. No entanto, o golpe militar de 1964 e o progressivo endurecimento do regime alteraram radicalmente as condições de atuação política, conduzindo parte da militância à clandestinidade e, posteriormente, à luta armada, contexto no qual Inês passou a integrar a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), em 1968.

A prisão de Inês, em maio de 1971, marca o ponto de inflexão decisivo de sua trajetória. Capturada por agentes ligados ao aparato repressivo comandado pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury, Inês foi submetida a sucessivas sessões de tortura física e psicológica no DEOPS de São Paulo antes de ser transferida para a chamada Casa da Morte, em Petrópolis — centro clandestino de extermínio do qual se tornaria a única sobrevivente conhecida. Durante noventa e seis dias, Inês sofreu espancamentos, choques elétricos, humilhações sexuais e estupros sistemáticos, experiências que revelam a violência extrema do regime e o caráter misógino das práticas repressivas dirigidas às mulheres militantes.

A sobrevivência de Inês esteve diretamente ligada à elaboração de estratégias de resistência que ultrapassavam o enfrentamento político direto. Pressionada a colaborar com os agentes da repressão, simulou aceitar a cooptação enquanto organizava formas

de denúncia futuras. Após ser devolvida à casa da família em estado físico extremamente debilitado e pesando apenas 36 quilos, Inês redigiu um relato entregue à Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), detalhando o funcionamento da Casa da Morte, identificando torturadores e descrevendo os assassinatos ali ocorridos. Na carta, reitera que ainda estava em perigo:

> "Meus carrascos afirmaram que "me suicidariam" na prisão caso eu revelasse os fatos que ouvi, vi e me contaram durante os três meses da minha prisão, pois reconhecem que sei demais" Inês em denúncia à OAB, 3 de outubro de 1971, página 15

O documento foi distribuído preventivamente a diferentes interlocutores como garantia de divulgação pública caso viesse a morrer, convertendo o testemunho em instrumento de autoproteção e denúncia internacional. Desde então, a escrita e o registro documental passaram a constituir dimensões centrais de sua prática política. Entre esses episódios, destaca-se o casamento civil realizado em 1975 com o também preso político Jarbas Vasconcelos, cerimônia breve e rigidamente controlada pelas autoridades policiais, mas registrada em filme Super-8 como prova pública de vida[6]. A produção e preservação desses registros evidenciam a importância atribuída à documentação visual como forma de existência política e testemunho histórico. Em contextos de extrema vulnerabilidade, fotografar e filmar se tornavam gestos capazes de afirmar a continuidade biográfica e a própria sobrevivência frente a tentativas de apagamento promovidas pelo Estado.

A repercussão do relato feito por Inês ultrapassou as fronteiras nacionais e chegou ao conhecimento da atriz Norma Bengell, então exilada em Paris, dando origem a produção de um filme de curta-metragem sobre a militante[7]. Nesse momento, Inês já se encontrava oficialmente presa e julgada, tendo sido transferida para o presídio Talavera Bruce, no Rio de Janeiro e condenada à prisão perpétua. Ali, apesar da permanência da vigilância e do temor constante de assassinato, desenvolveu redes de apoio fundamentais para sua sobrevivência cotidiana, mantidas por meio de

[6] Para aprofundamento do debate em torno do filme do casamento de Inês Etienne e Jarbas consultar: "Musas insubmissas: Estudo de "Inês"(1974), um filme de coletivo sobre uma presa política brasileira". Revista Eco-Pós 23.3 (2020): 34-54.

[7] O curta-metragem *Inês* (1974) foi realizado por Norma Bengell, em Paris, em parceria com a atriz e realizadora francesa Delphine Seyrig. Em artigos anteriores recompomos o contexto de produção e a circulação do filme.

correspondências, visitas familiares e registros fotográficos que documentam encontros, celebrações e momentos de convivência entre presas políticas e seus familiares.

Libertada somente em agosto de 1979, após a promulgação da Lei da Anistia, Inês Etienne Romeu passou a se dedicar à denúncia sistemática dos crimes cometidos pela ditadura, atuando na identificação de desaparecidos políticos, na localização do imóvel que abrigara a Casa da Morte de Petrópolis e, décadas mais tarde, colaborando com os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade (2014). Paralelamente à sua atuação pública como testemunha e agente fundamental na reconstrução da memória das violações de direitos humanos no país, consolidava-se um gesto menos visível: a guarda, organização e preservação de documentos, fotografias, cartas e registros acumulados ao longo de sua própria trajetória.

Esse movimento ganha contornos institucionais a partir de 1982, quando Inês é contratada como historiógrafa na Divisão do Arquivo do Estado de São Paulo (DAE). No ano seguinte, assume a direção do Serviço de Arquivo Histórico e a função de diretora substituta do órgão, passando a atuar diretamente na implementação de procedimentos técnicos voltados ao tratamento arquivístico e à gestão documental no Estado de São Paulo. A doação do acervo de Inês Etienne Romeu a essa mesma instituição foi realizada no final de abril de 2018, cerca de três anos após sua morte, por sua irmã, Anitta Etienne Romeu. O arquivo permaneceu fechado em processo de tratamento e organização até 2023, quando foi aberto para consulta pública.

Em agosto de 2023, chegamos a São Paulo para uma missão de pesquisa dedicada ao acervo pessoal de Norma Bengell, recentemente aberto à consulta pública pela Cinemateca Brasileira. Até então, nossas investigações e os artigos anteriormente publicados haviam se apoiado, em grande medida, nas relações interpessoais estabelecidas com técnicas e funcionárias da instituição que, mesmo antes da abertura oficial do fundo, compartilharam conosco cópias digitalizadas de determinados materiais, prática recorrente no contexto dos arquivos brasileiros, onde o acesso frequentemente se constrói por meio de redes de confiança e mediações informais.

Com a agenda de pesquisa já definida na Cinemateca, fomos informadas de que, naquele mesmo mês, o arquivo pessoal de Inês Etienne também havia sido disponibilizado para consulta pública. A coincidência temporal parecia reiterar o entrelaçamento já existente entre as trajetórias dessas duas mulheres, cujas vidas e imagens haviam se cruzado décadas antes. Diante dessa abertura simultânea, passamos

uma semana imersas nas instituições que hoje abrigam os arquivos pessoais das duas mulheres.

Como argumentamos em trabalhos anteriores, o gesto de acumular, preservar e posteriormente tornar públicos documentos pessoais constitui uma prática histórica fundamental para a inscrição das mulheres tanto na história política quanto na própria história dos arquivos. Ao conservar cartas, fotografias, escritos e registros de suas trajetórias, mulheres que durante séculos permaneceram marginalizadas das formas oficiais de documentação produziram condições materiais para que suas experiências sobrevivessem ao apagamento histórico.

Durante longos períodos, às mulheres foi atribuída sobretudo a função de guardiãs de arquivos alheios, responsáveis pela organização da memória familiar ou profissional masculina, onde se registravam as trajetórias de maridos, filhos ou empregadores. Apenas a partir das primeiras décadas do século XX, em diálogo com os movimentos sufragistas e com a ampliação do acesso feminino à esfera pública, observa-se o surgimento de iniciativas voltadas à preservação sistemática das próprias fontes produzidas por mulheres. A criação, em 1931, da *Bibliothèque Marguerite Durand*, em Paris, e o projeto do *World Center for Women's Archives*[8], idealizado por Mary Ritter Beard nos Estados Unidos, expressam o surgimento de uma consciência política acerca da necessidade de reunir e preservar documentos produzidos por e sobre mulheres, reconhecendo-os como instrumentos indispensáveis para reescrever uma história da qual haviam sido amplamente excluídas.

Como observa Michelle Perrot (2007), a escassez de vestígios femininos nos arquivos institucionais não resulta da ausência das mulheres na história, mas das condições desiguais de produção documental que limitaram sua presença na esfera pública. Excluídas dos registros administrativos e políticos, as mulheres deixaram rastros sobretudo na escrita privada: cartas, diários e narrativas íntimas produzidas no espaço doméstico, frequentemente de forma solitária e silenciosa. Os arquivos de mulheres nascem, assim, na intimidade do lar e na acumulação persistente de materiais

[8] Em 1931, a prefeitura de Paris criou a primeira biblioteca oficial de documentação feminista a partir da doação das coleções reunidas por Marguerite Durand. No ano anterior, Mary Ritter Beard idealizou, nos Estados Unidos, o World Center for Women's Archives (WCWA), projeto voltado à reunião e preservação de documentos produzidos por e sobre mulheres, com o objetivo de suprir as lacunas de sua presença na história. Biblioteca Marguerite Durand: https://www.paris.fr/lieux/bibliotheque-marguerite-durand-b-md-1756. Acesso em: 3 março. 2026. World Center for Women's Archives: https://wcwahistory.wordpress.com/. Acesso em: 3 março. 2026.

aparentemente ordinários, antes de atravessarem a fronteira que os transforma em patrimônio público e objeto de investigação histórica.

Esse movimento ganha novo impulso a partir da década de 1970, quando a perspectiva feminista passa a intervir diretamente nas práticas arquivísticas e historiográficas. Como demonstra Kate Eichhorn (2013), o chamado *archival turn*[9] feminista redefine os arquivos como arenas políticas nas quais se confrontam disputas entre memória, conhecimento e poder. No momento em que passam a incorporar demandas provenientes dos movimentos sociais, os arquivos transformam seus próprios modos de funcionamento e contribuem para a emergência de novos sujeitos históricos e novos olhares sobre o passado.

Nossa pesquisa tem se desenvolvido precisamente no trânsito entre diferentes regimes arquivísticos: arquivos feministas institucionalizados, fundos da polícia política marcados pela violência da vigilância estatal, coleções privadas preservadas em contextos familiares e arquivos pessoais de mulheres posteriormente incorporados a instituições de guarda[10]. Nem sempre esses espaços se apresentam explicitamente como arquivos feministas; contudo, ao preservar e disponibilizar documentos produzidos por mulheres, tornam possível aquilo que Perrot denomina como a passagem "do arquivo de mulheres para uma história das mulheres" (2007: 31).

É nesse horizonte que se inscrevem os fundos pessoais de Norma Bengell e Inês Etienne. Se, por um lado, cabe reconhecer o gesto individual de acumulação realizado por suas titulares, por outro, é igualmente fundamental considerar o papel das instituições que acolheram esses acervos, garantindo sua preservação e acesso público. A existência desses documentos (e o trabalho cotidiano das profissionais responsáveis

[9] O *archival turn* feminista se refere ao movimento, intensificado a partir das décadas de 1980 e 1990, em que pesquisadoras, ativistas e produtoras culturais passaram a reivindicar o arquivo como espaço central de disputa política e epistemológica. Mais do que preservar documentos, se desejava de intervir nos modos de constituição da memória histórica, questionando critérios tradicionais de seleção, hierarquização e legitimação documental. Conforme argumenta Kate Eichhorn (2013), o arquivo se torna, nesse contexto, ferramenta de articulação entre gerações feministas, permitindo a construção de alianças políticas e novas narrativas históricas.

[10] Em 2020, publicamos um artigo no qual sistematizamos o método de pesquisa que desenvolvemos no campo da cultura visual e dos arquivos. O texto apresenta o processo de construção de uma metodologia de análise de imagens de arquivo retomadas pelo cinema contemporâneo, acompanhando seus percursos da produção à reapropriação, o cruzamento entre diferentes tipologias documentais e os desafios específicos da situação arquivística brasileira. Como demonstração do método em ação, analisamos imagens domésticas produzidas durante a ditadura civil-militar brasileira e posteriormente reinscritas em narrativas audiovisuais. Para aprofundar o debate consultar: "Em busca de um método: entre a estética e a história de imagens domésticas do período da ditadura militar brasileira". Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, 43(2), 169-183.

por sua organização e disponibilização), permite que trajetórias marcadas pela clandestinidade, censura e violência permaneçam legíveis no presente. É justamente essa passagem do âmbito privado à guarda institucional que torna possível o encontro entre pesquisadoras e arquivos, reinscrevendo experiências individuais em novos circuitos de leitura e interpretação histórica.

Após anos trabalhando com documentos acessados por meio de mediações institucionais e interpessoais, a abertura simultânea dos fundos de Norma Bengell e de Inês Etienne produziu a rara sensação de encontro material com trajetórias e imagens que até então investigávamos à distância. Entrar nesses arquivos significou mais do que consultar documentos: implicou atravessar um espaço marcado por camadas de intimidade, dor e sobrevivência. Como frequentemente ocorre diante de arquivos pessoais, a experiência oscilava entre o convite e o constrangimento, os documentos se ofereciam ao olhar ao mesmo tempo em que evidenciavam os limites éticos dessa aproximação. Fotografias, cartas e vestígios cotidianos cumprem uma dupla missão, informam a pesquisa e nos afetam diretamente, tornando evidente que investigar arquivos de mulheres é também lidar com uma memória que permanece próxima do corpo e das emoções.

Ao longo daqueles dias de trabalho, tornou-se progressivamente claro que o arquivo se apresentava como um espaço relacional, capaz de reativar vínculos entre vidas, imagens e pesquisadoras separadas por décadas. O mergulho simultâneo nos acervos de Norma e Inês reforçou a percepção de que essas trajetórias continuavam entrelaçadas historicamente e arquivísticamente. Foi a partir dessa experiência concreta de entrada, marcada pelo espanto e pela consciência de certa condição de intrusas, que o conjunto específico de fotografias produzidas no contexto do encarceramento passou a se impor como núcleo analítico deste artigo.

O fundo documental de Inês Etienne Romeu, ao qual tivemos acesso nesse momento, é composto por aproximadamente três mil itens, reunindo documentos textuais, iconográficos, bibliográficos, audiovisuais, sonoros e tridimensionais produzidos entre 1946 e 2015, acompanhando diferentes dimensões de sua trajetória pessoal, profissional e política. Antes de sua doação, esse conjunto permaneceu sob a guarda de familiares e pessoas próximas, configurando um arquivo inicialmente preservado em âmbito doméstico, cuja continuidade dependeu de redes responsáveis por sua manutenção ao longo do tempo.

Após sua incorporação institucional, o acervo passou por processos de identificação preliminar e reacondicionamento no Centro de Acervo Permanente do Arquivo Público do Estado de São Paulo. No parecer técnico elaborado por ocasião da doação, a arquivista e historiadora Ana Maria de Almeida Camargo destaca o caráter sistemático da constituição desse arquivo, reunido pela própria Inês ao longo de décadas[11]. Mais do que uma acumulação ocasional, trata-se de um gesto consciente de preservação, orientado pela percepção da importância histórica de sua experiência. Inês guardava reportagens, relatórios, depoimentos, processos judiciais, prontuários policiais, trabalhos acadêmicos e materiais de imprensa que documentavam e contextualizavam a violência política vivida durante a ditadura.

Ao lado dessa documentação pública e institucional, destaca-se a presença de materiais íntimos, que constituem uma das marcas distintivas dos arquivos pessoais e que evidenciam a coexistência entre memória política e experiência vivida. A justaposição entre documentos oficiais e registros cotidianos revela um arquivo atravessado simultaneamente pela denúncia, pela sobrevivência e pela preservação dos vínculos afetivos que sustentaram sua trajetória. Se os relatórios, processos e registros institucionais consolidam a dimensão pública de Inês Etienne Romeu como testemunha central dos crimes da ditadura, a permanência desses vestígios íntimos introduz uma camada menos evidente de sua experiência, deslocando o arquivo para além da construção de uma memória política exemplar. Ao preservar bilhetes, fotografias familiares, gravações e correspondências pessoais, Inês mantém no interior do fundo documental elementos que escapam à lógica estritamente testemunhal ou probatória.

Em "A vontade de guardar: lógica de acumulação em arquivos privados", Aurélio Vianna, Maurício Lissovsky e Paulo Sérgio Moraes de Sá observam que "a lógica do arquivo não reside nos documentos, mas na pessoa, o sujeito que os seleciona e arranja. Não é a produção do documento que interessa, mas a constituição da coleção" (1986: 66). Para os autores, o chamado *homo cumulator* — ou arquivador — não corresponde apenas ao agente institucional responsável pela guarda, mas ao próprio titular que decide quais vestígios devem ser retidos e transmitidos. É esse sujeito que, ao se apropriar privadamente de determinados documentos, produz o arquivo antes mesmo

[11] Parecer da professora Ana Maria de Almeida Camargo, de 12 de abril de 2018, sobre a doação do acervo privado de Inês Etienne Romeu ao Arquivo Público do Estado de São Paulo. Expediente SG/336527/2018. Processo de Transferência de Acervos Arquivístico, Bibliográfico, Museológico ou Artístico.

de sua institucionalização, distinguindo-se do arquivista, figura que assume sua custódia somente quando o conjunto é abandonado “em favor da história” (1986: 66).

A leitura proposta pelos autores permite compreender o arquivo de Inês Etienne como resultado do que o historiador Phillipe Artières chama de “arquivamento do eu”, “uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (1998: 11). Nele se preserva a memória pública da militante e sobrevivente, assim como a persistência de uma vida que se recusa a ser reduzida ao trauma ou à denúncia. A manutenção desses registros íntimos indica que o gesto de guardar, para além de assegurar o reconhecimento histórico, preservou relações e experiências ordinárias que coexistiram com a violência política. Assim, o arquivo torna visível uma tensão fundamental entre a figura pública construída no espaço político e a continuidade de uma subjetividade amorosa que se manifesta inscrita em pequenos vestígios do cotidiano.

Entre o doméstico e o cárcere

A história da fotografia encontra-se profundamente imbricada à história das prisões. Desde seu surgimento no século XIX até os dias de hoje, os processos de identificação judiciária envolvem a fotografia, especialmente com a criação dos sistemas de identificação criminal e o início do registro sistemático de todos aqueles que ingressavam nos presídios. Trata-se, como ressalta Maurício Lissovsky, do momento de uma “inflexão decisiva” em que a fotografia encontra sua vocação na “história moral do mundo” ao detectar e derrotar o crime (1993: 63). Na medida em que as instituições prisionais fizeram das fotografias registros fundamentais para seu funcionamento e para a criação de um escrutínio de informações a respeito dos condenados, as fotografias carcerárias podem ser entendidas como elementos de uma “tecnologia visual que opera simultaneamente no controle, na vigilância e na reprodução de normas sociais” (Borges, 2025: 2)

As imagens produzidas nos ambientes prisionais desde o século XIX, como retratos de identificação, funcionavam como dispositivos de indexação de sujeitos, ao mesmo tempo em que participavam da construção simbólica da própria instituição prisional. Ao privilegiar o método criado pelo francês Alphonse Bertillon, que determina a frontalidade, a neutralização da expressão e a padronização dos enquadramentos, tais fotografias procuravam retirar dos retratados a dimensão

individual, com o intuito de revertê-los em objetos de observação e controle. Nas fotografias policiais, "o corpo reemerge como algo de que é possível se apoderar" (Gunning, 2004: 36). Imagens que operam simultaneamente como instrumentos de vigilância e como dispositivos de legitimação da ordem institucional, reafirmando a racionalidade do encarceramento (Borges: 2025).

Já as fotografias analisadas neste artigo, pertencem a um regime de visualidade radicalmente distinto. Produzidas no interior do cárcere político por e entre mulheres presas, com câmeras amadoras e em condições precárias, elas não respondem às demandas institucionais de identificação ou vigilância. Ao contrário das imagens oficiais do sistema penal, essas imagens não foram concebidas para classificar, registrar infrações ou demonstrar a eficácia disciplinar do espaço prisional. Aproximam-se, antes, das práticas do registro doméstico: fotografias de momentos de felicidade em meio a celebrações e pequenos acontecimentos cotidianos.

Dentre os aproximadamente novecentos itens que compõem o acervo iconográfico de Inês Etienne Romeu, selecionamos para análise um pequeno conjunto de fotografias produzidas em 1976 no interior do Presídio Talavera Bruce, no Rio de Janeiro. Essas imagens não constituem os únicos registros de momentos de convivência e descontração preservados no fundo, mas chamaram particularmente nossa atenção pela recorrência de gestos de celebração e intimidade que contrastam com o espaço de encarceramento no qual foram produzidas.

É importante destacar que esse conjunto permanece, até o momento, fora do sistema formal de catalogação do Arquivo Público do Estado de São Paulo, cujo inventário disponibilizado ao público contempla prioritariamente a documentação textual. A análise proposta parte, portanto, de um contato direto com os próprios objetos fotográficos, orientando-se menos por classificações arquivísticas estabilizadas do que pelos elementos visuais que emergem das imagens; enquadramentos, posturas corporais, relações espaciais e modos de apresentação de si produzidos no interior do cárcere.

O conjunto analisado está reunido em páginas de álbum fotográfico, preservando uma organização que remete diretamente aos antigos álbuns familiares domésticos. As fotografias, fixadas lado a lado sobre fundo escuro e mantidas em sequência, sugerem um critério de conservação posterior e um modo específico de narrar visualmente a experiência vivida, aproximando o registro do cárcere das práticas ordinárias de memória familiar. Longe de aparecerem como documentos isolados, essas imagens

constroem uma continuidade narrativa semelhante àquela dos álbuns privados[12] destinados a registrar aniversários, visitas ou encontros entre parentes, inserindo a experiência prisional em uma temporalidade cotidiana e compartilhada.

Do ponto de vista material, tratam-se de ampliações coloridas de pequeno formato, provavelmente produzidas a partir de filme negativo 35 mm, padrão amplamente difundido nas câmeras amadoras portáteis das décadas de 1970, como as câmeras *Kodak Instamatic* ou modelos similares de uso doméstico. Os diferentes enquadramentos, a proximidade entre fotógrafa e retratadas, a ausência de preocupação com composição formal rígida e a tonalidade característica da época indicam um regime de produção distante tanto da fotografia profissional quanto dos registros institucionais do sistema prisional. São imagens feitas para circular no âmbito privado, destinadas menos à prova ou documentação oficial do que à preservação de vínculos e lembranças.

No artigo intitulado "Imagens que faltam, imagens que sobram: práticas visuais e cotidiano em regimes de exceção 1960-1980" (2017), Ana Maria Mauad examina fotografias produzidas no âmbito doméstico durante o período da ditadura brasileira, investigando como imagens familiares e cotidianas participam da construção de memórias privadas em contextos politicamente autoritários. Seu objetivo é compreender de que modo essas visualidades ordinárias tensionam a memória pública do período, revelando experiências do cotidiano que coexistem com a violência política sem necessariamente representá-la diretamente.

Em sua análise, a historiadora chama atenção para um aparente paradoxo que atravessa os regimes de exceção: enquanto o espaço público é marcado pela intensificação da repressão política, o universo das imagens domésticas continua a registrar cenas ordinárias de convivência, lazer e intimidade. A autora defende que essas fotografias não constituem simples evidências de "alienação ou desconhecimento da violência histórica", mas integram aquilo que denomina uma "dimensão política das

[12] Em *"*Álbuns fotográficos familiares: reflexões sobre a transição do âmbito privado para o público*"* (2014), Cristina Ribeiro e Ana Cristina de Albuquerque retomam as origens dos álbuns fotográficos familiares e analisam os processos pelos quais esses objetos, inicialmente inscritos no universo doméstico, passam a circular no espaço público como documentos de valor arquivístico e memorial. As autoras evidenciam, nesse deslocamento, as tensões e reconfigurações de sentido envolvidas na transformação de registros íntimos em fontes de memória coletiva. Como definem as autoras: "O álbum fotográfico é o espaço onde se cria uma narrativa que pode ser construída de forma cronológica ou não (...).São momentos eleitos, fotografias selecionadas em detrimento de outras que são excluídas, que vão produzir uma narrativa para este quadro branco" (2014: 64)

lembranças cotidianas" (2017: 397), capaz de revelar como sujeitos produzem zonas de normalidade e continuidade da vida mesmo sob condições extremas.

As fotografias analisadas por Ana Mauad foram, em sua maioria, produzidas em espaços efetivamente domésticos, ambientes nos quais a vida cotidiana se desenvolvia sob relativa estabilidade material e afetiva. No conjunto aqui examinado, contudo, observa-se um deslocamento mais complexo do que uma simples inversão dessa lógica. As imagens realizadas no Presídio Talavera Bruce não emergem do interior do lar, mas de um espaço concebido precisamente para a suspensão da vida privada e para o controle disciplinar dos corpos. Ainda assim, mobilizam signos visuais tradicionalmente associados à fotografia familiar, como poses coletivas, proximidade corporal, gestos de cuidado, celebrações e brincadeiras, borrando as fronteiras entre público e privado, entre confinamento e intimidade.

Distantes das imagens institucionais vinculadas à vigilância, à identificação penal ou à administração do sistema prisional, essas fotografias também não se inscrevem plenamente no regime clássico da fotografia doméstica analisado por Mauad. Se, por um lado, se aproximam formal e semanticamente dos instantâneos familiares, por outro, carregam de maneira incontornável os vestígios do encarceramento: grades, muros e limites espaciais que permanecem visíveis no enquadramento. O resultado não é a substituição de um regime visual por outro, mas a coexistência tensionada entre ambos.

Nesse sentido, as imagens produzidas no Talavera Bruce não pertencem inteiramente nem ao regime da fotografia prisional nem ao da fotografia doméstica. Elas operam precisamente no *entre-lugar* dessas tradições visuais, instaurando um regime híbrido de visualidade no qual o cárcere é temporariamente reinscrito por práticas de convivência e representação de si. A chamada "iconosfera doméstica" (2017: 398), tal como formulada por Mauad, não é aqui o ponto de partida, mas o efeito de uma operação visual realizada no interior do próprio dispositivo repressivo. O que essas fotografias tornam visível é menos a vida doméstica transportada para a prisão do que a produção deliberada de formas de intimidade e normalidade em um espaço destinado à sua negação, configurando uma visualidade que tensiona simultaneamente as convenções da memória familiar e da representação do encarceramento.

É no interior desse regime híbrido de visualidade que algumas imagens do conjunto se tornam particularmente reveladoras. Entre as fotografias produzidas na ala

das presas políticas do Presídio Talavera Bruce, duas delas merecem análise mais detida por condensarem, de maneira exemplar, as tensões entre confinamento e intimidade discutidas até aqui[13]. A primeira apresenta Inês Etienne Romeu ao lado de uma companheira não identificada, ambas posicionadas atrás de um portão metálico que delimita o acesso ao pátio do presídio. As duas mulheres seguram as barras verticais com as mãos e se inclinam levemente em direção à câmera, assumindo uma pose frontal claramente consciente do ato fotográfico. Diferentemente da rigidez característica das imagens institucionais do universo prisional, seus corpos não expressam contenção ou submissão: ambas sorriem abertamente, transformando o gesto de agarrar as grades, elemento material do confinamento, em parte da encenação da imagem.

Imagem 2 - Inês Etienne Romeu ao lado de uma companheira não identificada



Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo, fundo Inês Etienne Romeu, [s.d.].

O enquadramento evidencia que não se trata de uma cela fechada, mas de um portão de circulação interna, possivelmente aberto em determinados momentos para acesso ao espaço externo. A presença desse limiar arquitetônico é central para a composição: as grades permanecem visíveis e incontornáveis, mas deixam de operar exclusivamente como símbolo de aprisionamento. Ao segurá-las voluntariamente e

[13] É importante ressaltar que nesse momento já se começava a discutir o processo de redemocratização e que depois de muita luta as presas políticas conquistaram o direito a receber visitas de familiares e amigos. Ressalta-se que as prisões na ditadura militar até então eram lugares de silenciamento e extrema violência.

posar diante delas, as retratadas parecem reapropriar-se do dispositivo de contenção, convertendo-o em suporte performativo da fotografia.

Chama atenção o tom de humor e deboche que atravessa a cena. O sorriso direto dirigido à câmera e a postura corporal relaxada produzem uma atmosfera inesperada diante do contexto prisional, sugerindo não a negação da condição de encarceramento, mas sua momentânea suspensão simbólica. O sorriso sugere cumplicidade entre fotógrafa e fotografada, uma relação de confiança com quem está do outro lado da câmera. Esse gesto é muito diferente de quando "um sorriso por vezes infiltra-se" (Castro e Lissovsky, 2010: 224) nas fotografias de identificação policiais. Nesse último caso, quando o sujeito sorri diante da câmera, a demanda da neutralidade e a ausência de expressão são ameaçadas por aquilo que escapa ao roteiro, por traços presentes na imagem que enunciam tanto a vigilância quanto o fotógrafo vigilante, a fim de denunciar a sua presença.

As mulheres não aparecem capturadas pelo espaço, mas ocupando-o, dominando o enquadramento e estabelecendo com quem fotografa uma relação de troca. Nesse sentido, a imagem extrapola o simples registro da presença das grades e reinscreve o espaço disciplinar como cenário de sociabilidade, transformando o portão, limite físico da liberdade, em elemento de jogo visual.

Outro elemento que parece perturbar a visualidade carcerária é a presença de crianças nas fotografias, introduzindo um elemento que, à primeira vista, parece deslocado do universo prisional. No entanto, longe de constituir uma exceção isolada, essa aparição encontra ressonância em diferentes materiais preservados no arquivo de Inês Etienne Romeu. Para além das imagens, o conjunto documental é atravessado por múltiplas referências à infância durante o período de encarceramento: cartas enviadas por seu sobrinho, registros afetivos cuidadosamente guardados e gravações sonoras nas quais Inês conversa com uma criança, possivelmente o mesmo sobrinho, ainda não identificado com precisão. A recorrência desses vestígios sugere que a presença infantil integrava o tecido afetivo que sustentou a experiência da prisão.

Imagem 3 - Fotos de família



Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo, fundo Inês Etienne Romeu, [s.d.].

Essa constelação de imagens e documentos permite aproximar o conjunto analisado aqui das reflexões desenvolvidas em artigo anterior (Blank, Machado, 2020), no qual examinamos o filme em Super-8 que registra Jessie Jane convivendo com sua filha recém-nascida no interior do mesmo presídio. Nesse texto, argumentamos que as imagens conciliam regimes de visibilidade distintos: simultaneamente documentos políticos e correspondências afetivas, elas revelam o modo como o doméstico irrompe no interior do espaço repressivo. As fotografias presentes no arquivo de Inês parecem operar movimento semelhante. Ainda que não representem a maternidade direta, elas inscrevem a infância como presença transitória que atravessa o cárcere, produzindo brechas temporárias na lógica disciplinar do espaço prisional.

Seria possível, assim, pensar na constituição de uma iconografia da infância de passagem pelo presídio, não a infância encarcerada, submetida ao regime punitivo do Estado, mas aquela que emerge como promessa de exterioridade e continuidade da vida. Para mulheres como Jessie Jane e Inês Etienne Romeu, a criança parece condensar uma dimensão de futuro que resiste à suspensão do tempo própria do encarceramento político. Nessas imagens, o espaço da prisão sofre momentaneamente uma alteração de sentido, se transformando simultaneamente em lugar de contenção e de encontro, de cerceamento e de imaginação do porvir. A infância surge, portanto, menos como tema e mais como operador simbólico: uma abertura visual e afetiva que reinscreve a experiência da sobrevivência para além das grades.

A análise aqui desenvolvida se inscreve, ainda, como um primeiro exercício de aproximação das imagens produzidas durante o encarceramento de Inês Etienne Romeu.

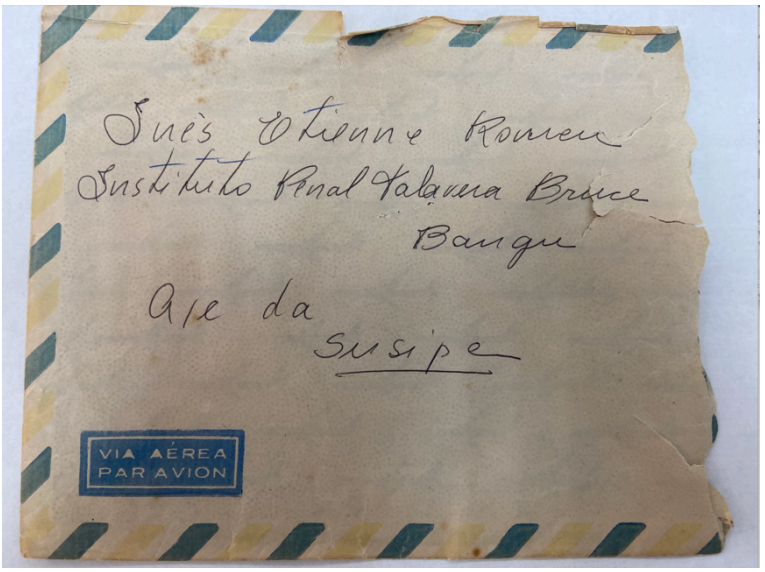
Diferentemente do percurso realizado em pesquisas anteriores, como as desenvolvidas no arquivo de Norma Bengell ou a pesquisa em torno do filme em Super-8 de Jessie Jane (no qual foi possível reconstruir com maior precisão as circunstâncias de produção, autoria e circulação das imagens), permanecem em aberto questões fundamentais relativas a este conjunto fotográfico: quem operava a câmera, quem são, para além de Inês, as pessoas retratadas e quais circuitos sociais orientaram a produção e a circulação dessas imagens? Trabalhamos, portanto, a partir de vestígios dispersos, poucas inscrições no verso das fotografias e documentos preservados no próprio fundo, assumindo o caráter necessariamente provisório desta leitura.

É nesse ponto que a noção de "cruzamento de arquivos" (Blank, Machado, 2020), dispositivo central do nosso método de trabalho, torna-se fundamental. Ao colocar em relação diferentes tipologias documentais (fotografias, cartas, bilhetes, registros administrativos e materiais literários), torna-se possível reconstituir informações factuais e a ambiência social e afetiva que circundava a produção das imagens. O ano de 1976, ao qual se vinculam as fotografias analisadas, surge no catálogo do acervo marcado por intensa circulação de correspondências e trocas cotidianas que evidenciam a manutenção de redes de sociabilidade no interior do Instituto Penal Talavera Bruce. Cartas enviadas por amigas relatam acontecimentos externos e preocupações com a saúde das presas; bilhetes escritos em suportes improvisados, como papel de maço de cigarros, sugerem práticas de solidariedade entre companheiras de encarceramento; enquanto pedidos formais dirigidos à administração penitenciária revelam a instabilidade permanente das condições de detenção e a necessidade constante de negociação institucional da própria permanência no espaço prisional.

Entre esses documentos, se destaca também, a presença de numerosos telegramas enviados a Inês por ocasião de seu aniversário, em agosto de 1976, entre eles mensagens assinadas por seu pai, Paulo Romeu Júnior, e por familiares próximos, encaminhadas diretamente ao Instituto Penal Talavera Bruce. A recorrência dessas felicitações indica momentos de intensificação das relações com o exterior, possivelmente associados à autorização de visitas de familiares e amigos. Embora não seja possível estabelecer uma correspondência direta entre esses registros e as fotografias analisadas, o cruzamento documental permite levantar a hipótese de que

parte das imagens tenha sido produzida em ocasiões semelhantes, marcadas por encontros e celebrações excepcionais no interior da prisão.

Imagem 4 - Registro de um telegrama



Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo, fundo Inês Etienne Romeu, [s.d.].

A produção dessas imagens em 1976 adquire significado particular quando situada no contexto político daquele momento. Embora o governo de Ernesto Geisel anunciasse uma política de "distensão lenta, gradual e segura", a anistia ainda não figurava como horizonte concreto para as presas políticas. Condenada à prisão perpétua pela Justiça Militar, Inês Etienne permanecia, naquele ano, sem perspectiva jurídica de libertação. Apenas poucos anos antes, em 1974, o filme *Inês*, realizado por Norma Bengell, e a breve saída da prisão em 1975, registrada em imagens Super-8 produzidas como prova de vida, evidenciam um período em que a principal preocupação das famílias e redes de apoio era assegurar publicamente que presas políticas continuavam vivas sob custódia do Estado. A ampla mobilização social pela anistia somente ganharia força a partir de 1978, o que significa que, no momento em que essas fotografias foram realizadas, o encarceramento ainda se apresentava como temporalidade indefinida, marcada pela espera e pela incerteza.

Nesse contexto, as imagens de convivência e afeto assumem outra densidade histórica. Produzidas quando a libertação não se apresentava como possibilidade iminente, elas não podem ser compreendidas como registros de um tempo de transição

já orientado pela esperança política coletiva. Ao contrário, parecem afirmar formas de continuidade da vida em um presente sem garantias, no qual a produção de vínculos afetivos e de memória visual constituía também uma estratégia de sobrevivência diante da ausência de horizonte.

Arquivos abertos

As imagens analisadas neste ensaio permitem deslocar o olhar sobre a experiência do encarceramento político para além dos regimes visuais tradicionalmente associados à repressão estatal. Distantes tanto da fotografia institucional produzida pelos aparelhos de vigilância quanto da estabilidade espacial da fotografia doméstica, as fotografias preservadas no arquivo pessoal de Inês Etienne Romeu instauram um regime de visualidade situado no *entre-lugar* dessas tradições. Produzidas no interior do presídio, elas tornam visível um processo que poderíamos descrever como uma domesticação provisória do cárcere político. Nesse cenário, o humor e a convivência amorosa não aparecem como negação da violência do encarceramento, mas como formas de resistência afetiva, capazes de sustentar outras temporalidades dentro de um regime destinado à interrupção das trajetórias individuais.

A análise evidenciou ainda que essa resistência não se limita ao momento da produção das imagens, se prolongando no próprio gesto de sua preservação. Ao guardar fotografias, cartas, bilhetes, gravações e vestígios íntimos ao lado de documentos jurídicos e registros públicos de denúncia, Inês Etienne constituiu um arquivo que ultrapassa a função probatória da memória política. Conforme sugerido ao longo do texto, o arquivo emerge aqui como prática consciente de sobrevivência histórica: é ao mesmo tempo testemunho da violência sofrida e espaço de inscrição de afetos que escapam às narrativas heroicas ou exclusivamente traumáticas da resistência.

As fotografias da prisão revelam, assim, que a resistência das mulheres ali retratadas não se esgota na militância política ou na sobrevivência física ao regime autoritário. Ela se manifesta também na produção e conservação de vestígios que recusam reduzir o encarceramento à condição de silêncio ou interrupção. Entre grades, visitas e gestos cotidianos, essas mulheres produziram visualidades que afirmam a continuidade da vida onde se pretendia instaurar sua suspensão. Ao atravessarem o tempo preservadas no arquivo pessoal de Inês, essas fotografias nos convidam a olhar o

arquivo como espaço onde sobrevivem, simultaneamente, as mulheres, suas lutas, seus desejos e suas possibilidades de futuro.

Referências

ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. Revista estudos históricos 11.21 (1998): 9-34.

BLANK, Thais; MACHADO, Patricia. *Em busca de um método: entre a estética ea história de imagens domésticas do período da ditadura militar brasileira*. Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 43, n. 2, p. 169-183, 2020.

BLANK, Thais; MACHADO, Patricia. *"Inês e Norma: caminhos cruzados em imagens, arquivo e militância"* Revista Acervo, Rio de Janeiro, v. 37, n. 1, p. 1–24, 2023.

BORGES, Viviane. *Entre grades e galerias: o cárcere em exposição*. Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social 18.03 (2025): e66280.

BASTOS, Maria Teresa e Lissovsky, Mauricio. *A enunciação da vigilância nas fotografias da polícia política brasileira*. In: BRUNO, Fernand (org). Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação. Porto Alegre, Sulina, 2010.

EICHORN, Kate. *The archival turn in feminism: Outrage in order.* Temple University Press, 2013.

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 a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac e Naif, 2004.

LISSOVSKY, Maurício. *O Dedo e a Orelha*. In: Acervo (Rio de Janeiro), v.6, n,1-2. Arquivo Nacional, 1993.

MAUAD, Ana Maria, et al. *Imagens selvagens*. Estudos Históricos (Rio de Janeiro) 34.72 (2021): 221-233.

MAUAD, Ana Maria. *Imagens que faltam, imagens que sobram: práticas visuais e cotidiano em regimes de exceção 1960-1980*. Estudos Ibero-Americanos 43.2 (2017): 397-413.

MAUAD, Ana Maria. *Como nascem as imagens? Um estudo de história visual*. História: Questões e Debates. Curitiba, n.61 – julho-dezembro 2014.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Contexto, 2007.

VIANA, Aurélio, LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sérgio Moraes. *A vontade de guardar: lógica de acumulação em arquivos privados*. (1986).