

Barricadas: sobre uma imagem fotográfica de Augusto Malta

Angela Ferreira da Silva

Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Contato: angela.formato@gmail.com

RESUMO

Por meio do exercício de leitura de uma imagem fotográfica da cidade do Rio de Janeiro, tomada por Augusto Malta em 1908, no contexto da Reforma Passos, buscou-se trabalhar a inscrição da fotografia na cultura histórica — não como ilustração de uma narrativa textual, mas como uma “chave de acesso” para recolocar questões ao fotógrafo a partir da tensão observada entre o que sua fotografia retrata e o que efetivamente “dá a ver”. A inequívoca materialidade da fotografia em oposição ao idealismo histórico construído pelo discurso oficial.

Palavras-chave: cidade; fotografia; memória.

Barricades: on a photograph by Augusto Malta

ABSTRACT

By the exercise of reading a photographic image of the city of Rio de Janeiro, taken by Augusto Malta in 1908, in the context of the “Passos Urban Renovation”, we sought to work on the inscription of photography in historical culture — not as an illustration of a textual narrative, but as an “access key” to reposition questions to the photographer based on the tension between what his image portrays and what it effectively “allows to be seen”. The unequivocal materiality of photography as an opposition to the historical idealism constructed by official discourse.

Keywords: city; photography; memory.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 1. Na praça da Harmonia as [sic.] 4 horas da tarde de 24-3-08, Augusto Malta, Rio de Janeiro, 1908.

“Como *spectator* eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, reparo, olho e penso”. (BARTHES, 1989, p. 40)

Na Praça da Harmonia,¹ às quatro horas da tarde do dia 24 de março de 1908, um homem dorme. Na imagem, caixotes estão empilhados por toda a praça e as mercadorias não vendidas acomodadas em cestos cobertos por lonas. Os restos, antes caídos no chão, já foram recolhidos. A feira livre terminou faz tempo.

Segundo Vilém Flusser (2002, p. 5), uma imagem fotográfica é uma superfície que, ao representar algum evento deslocado no tempo e no espaço, abstrai duas das quatro dimensões do espaço-tempo. Resta à imaginação produtiva a tarefa de “passar” vagarosa e minuciosamente pelo plano buscando reconstruir as dimensões abstraídas na imagem. O resultado desse exercício resulta numa síntese entre olhares distintos: como *spectator*² (BARTHES, 1989), vejo através dos olhos de outro, separados dos meus por mais de cem anos.

No início do século XIX, no Rio de Janeiro colonial, o excedente do que era produzido nas residências era comer-

cializado nas ruas pelos chamados “escravos de ganho”. Carregando grandes cestos trançados, tabuleiros de madeira ou caixas sobre as cabeças, escravos de ganho de ambos os sexos vendiam, a qualquer hora e em qualquer lugar, de tudo: artigos de vestuário, livros, utensílios de cozinha, cestas e esteiras, ervas e flores, animais etc. Como resultado de uma longa evolução desses mercados a céu aberto, a feira livre teve seu marco regulatório estabelecido quase um século depois, durante o governo Pereira Passos. Em 1904, o então prefeito da Capital Federal definiu parâmetros e autorizou seu funcionamento nos fins de semana e feriados, em áreas específicas da cidade.

Francisco Franco Pereira Passos (1836–1913), no início de seu mandato (1902–1906), colocou em vigor um conjunto de leis que visavam à “ordem pública” e à “adequação dos hábitos” da população aos “costumes civilizados” europeus. Dentro do pacote geral das reformas, uma pauta sanitária foi criada no sentido de impor uma “moralidade urbana” que tentou manter o “ideal civilizatório” da cidade frente a seus problemas sociais. A proibição do comércio de animais nas ruas da cidade, de vendedores ambulantes e da mendicância

foram algumas das medidas adotadas pelo prefeito com a intenção de limpar das ruas tudo aquilo que não se adequasse aos padrões de comportamento e higiene impostos pela almejada modernidade. Em suma, suas leis promoviam uma nova ética urbana (PINHEIRO e FIALHO JUNIOR, 2006. p. 5).

No cenário da Reforma Passos, a feira livre surge como iniciativa para substituir o tradicional mercadejar colonial desorganizado, ambulante e quitandeiro. Porém, apesar de presente em seus rastros, não parece ser a movimentada e “organizada” feira livre o objeto da fotografia de Augusto Malta descrita acima. O que prevalece na imagem da praça é a imobilidade do homem que dorme sob a sombra de um guarda-chuva e a cidade como pano de fundo.

Pereira Passos, engenheiro civil formado pela Universidade do Brasil em 1856, estudou na França de 1857 a 1860, período durante o qual testemunhou a reforma urbana de Paris promovida pelo Barão Georges-Eugène Haussmann (1809–1891). Além de assistir à maneira pela qual as transformações no espaço urbano ocorriam, pôde observar, também, a utilização da fotografia como recurso de divulgação dos feitos da administração pública. Assim, ao iniciar o processo de reforma urbana do Rio de Janeiro, Pereira Passos também importou a fotografia como recurso documental. O prefeito foi o primeiro a contratar um fotógrafo como funcionário da prefeitura, cargo inexistente até então, nos mesmos moldes de Haussmann.

Sendo assim, em 1900, o alagoano Augusto César Malta de Campos (1864–1957),³ trocando a bicicleta, que utilizava para percorrer as ruas da cidade atendendo a clientela na venda de tecidos finos, por uma câmera fotográfica, torna-se fotógrafo amador. Três anos depois, é contratado por Pereira Passos para documentar o processo de transformação urbana pelo qual a cidade passava. Esse inventário incluía desde a produção de imagens para fins imediatos, como o levantamento das condições físicas de imóveis que seriam desapropriados para fins de indenização, e a cobertura de eventos relacionados à prefeitura, como festas, inaugurações, ressacas etc., até a ilustração de publicações nacionais e internacionais com o propósito de veiculação e propagação.

Nesse sentido, vale a pena refletir sobre a função atribuída ao fotógrafo na passagem do século XIX para o XX e a relação entre os espaços discursivos em que operavam as imagens fotográficas naquele período. Isto é, sobre o trabalho de montagem de um inventário de fotografias da cidade encomendadas ao fotógrafo pela prefeitura e a ideia de au-

toria subjetiva das imagens. Referimo-nos especificamente à fotografia de “vistas”.

O termo “vista” foi apropriado pelos fotógrafos do período sendo empregado para diferenciar-se do termo paisagem, tradicionalmente relacionado à representação pictórica como ato de criação. A palavra “vista” remete a um fenômeno natural que se apresentaria ao espectador sem a mediação do indivíduo que teria registrado unicamente sua “singularidade”, prescindindo da projeção da imaginação artística.

É importante ressaltar a diferenciação entre a fotografia de vistas e as demais, como por exemplo, o retrato ou as imagens de estúdio, que reivindicariam a subjetividade do artista, logo, o lugar da criação. A fotografia de vistas ocupa outro lugar. Sua paternidade está vinculada à noção de autoria material, o que diz respeito ao processo de execução do original, cópia fotográfica ou de sua propriedade legal, publicação ou *copyright*. Esse tipo de fotografia teria como função a representação fiel do mundo, a constituição de uma espécie de “atlas topográfico total” passível de catalogação e arquivamento como num sistema geográfico (KRAUSS, 2002, p. 160). O arquivo visual geraria, portanto, a possibilidade de armazenamento de informações que produzem conhecimento, podendo ser acessadas e combinadas por um sistema de catalogação. A fotografia que Malta produz do processo de transformação urbana da cidade, comissionado pelo poder público, é justamente esse tipo de fotografia “topográfica por natureza” (KRAUS, 2002, p. 43), que é utilizada como suporte do discurso histórico oficial.

Nesse contexto, a fotografia de vistas e de paisagens urbanas produzidas por Malta está ligada à disseminação de um tipo específico de conhecimento do mundo: a constituição de um catálogo capaz de informar às gerações subsequentes o alcance da “grande obra”. É nesse sentido que sua fotografia possui um caráter topográfico, não ocupando espaços discursivos apoiados sobre categorias estéticas que legitimam as noções de autor, obra ou gênero. No entanto, há certa naturalização no uso desses conceitos aplicados à discussão e à análise de sua biografia e produção fotográfica.⁴ Malta não pode ser considerado um autor no sentido “moderno” da palavra, apesar de sua habilidade técnica e da autoria material das imagens que produzia. Autoria, nesse sentido, teria como pressuposto a ideia de obra e, portanto, a de artista.

Malta trabalha num intervalo compreendido entre a expectativa do prefeito — que o contratou para desempenhar o papel específico de dar suporte às obras de reforma da ci-

dade, sua função primeira — e a sistematização de um método de elaboração de imagens confundido, muitas vezes, com uma visão autoral e subjetiva sobre o tema fotografado. A própria qualidade da imagem, em diversos casos, parece secundária frente à sua demanda em documentar as transformações pelas quais a cidade passava. O que não significa dizer que Malta fosse alheio a questões estéticas. Porém, dois aspectos trazem consigo dificuldades metodológicas — para não dizer a impossibilidade — de se estabelecer uma unidade ou coerência à sua produção a ponto de designá-la como “obra” e de alçar o fotógrafo à categoria de autor (SILVA, 2018, p. 46). Primeiro, a desigualdade qualitativa, associada à imensa diversidade de temas — muitas vezes agrupados por afinidades dentro de um conjunto de milhares de imagens. Segundo, a semelhança de parte de seu trabalho com o de outros fotógrafos, como Marc Ferrez (1843–1923) e Antônio Caetano da Costa Ribeiro (1864–1961).

No início de sua carreira como fotógrafo da prefeitura, Malta anotava dados técnicos nas cópias positivas, como abertura do obturador etc., deixando o negativo apenas com a imagem, como se estivesse num processo de aprendizagem da técnica. Mais tarde, estabeleceu seu método definitivo. Após a revelação das chapas de vidro, utilizando nanquim, escrevia sobre o próprio negativo de trás para frente para que o texto pudesse ser lido corretamente na cópia positiva.

Na imagem de 1908, objeto de estudo deste artigo, a inscrição do fotógrafo sobre a superfície do papel fotográfico, “Na praça da Harmonia as [sic.] 4 horas da tarde de 24-3-08”, é necessária para que possamos identificar o local onde a fotografia foi tomada. Não há um marco geográfico, tampouco um monumento referencial que identifique o local. A imagem seria de uma praça qualquer, não fosse a inscrição. Porém, como elemento extra fotográfico, a “legenda” não é algo insignificante para Malta. Ao longo de seu trabalho, ela poderia indicar desde a autoria material da chapa “Malta Photo”, uma identificação particular como a numeração de edifícios e até comentários críticos como, por exemplo, aqueles inscritos nas imagens da depredação de dois quiosques ocorrida em 1906.

Na fotografia “Quiosque incendiado em 1906 por populares no Largo São Francisco de Paula”, lê-se, ainda: “O cadáver do Kiosque 124 que teve a infeliz ideia de tentar ridicularizar o Dr. Passos. O povo deu uma lição de mestre - Rio 16.11.06” (COSTA, 2011, p. 143). Nesses casos, Malta não se omite em expressar um determinado julgamento ideológico que deve

estar mais que implícito na imagem, como se ela isoladamente pudesse dar margem a diferentes interpretações e necessitasse uma complementação textual que as limitassem. Na busca pela unidade entre conteúdo e forma, o fotógrafo parece querer orientar a visão do receptor da imagem no sentido de direcionar os limites da significação, reduzindo consideravelmente a multiplicidade de visões associadas ao evento fotografado. Dessa maneira “superposta à imagem, presa a ela para sempre, [a legenda] evidencia uma relação potencialmente reveladora” (OLIVEIRA JUNIOR, 1994, p. 125).

Na imagem da praça, vemos um vazio povoado por amontoados de mercadorias e um homem que dorme após o final da feira. Nesse caso, por que seria importante ressaltar a localização? Seria a praça o objeto da fotografia? O que o fotógrafo quis “dar a ver” ou chamar atenção?

A recém-construída Praça da Harmonia (1906) não é uma praça qualquer. Localizada na região portuária do Rio de Janeiro, foi um dos lugares mais simbólicos da cidade entre finais do século XIX e início do XX. No local onde se vê um vazio na imagem de Malta, situava-se o Mercado Público da Harmonia, criado para absorver parte da excessiva demanda do Mercado Municipal da Candelária. O Mercado da Harmonia seguia o princípio arquitetônico do mercado fechado clássico, tipologia recorrente para projetos de mercados até meados do século XIX, antes da implementação do ferro. Uma construção de pedra, cal e madeira que continha quatro entradas, uma em cada fachada, e possuía um pátio central com chafariz de cantaria. “Na fachada principal, para a rua da Saúde, um frontão se destacava exibindo as antigas armas da cidade e no friso lia-se: A Câmara Municipal de 1855” (GORBERG e FRIDMAN, 2003, p. 26).

Nos seus pouco mais de quarenta anos de existência, o Mercado foi progressivamente se transformando em um grande cortiço, sendo totalmente arruinado por um incêndio no ano de 1900. O vazio deixado pelas ruínas do incêndio deu origem à chamada Praça do Mercado, um dos locais de resistência contra as tropas governamentais durante um dos episódios mais significativos da Primeira República, a “Revolta da Vacina”. Segundo Nicolau Sevcenko (1993), as pedras, as ruínas das casas em demolição, os sacos de areia etc. foram usados pela população insurgente na construção de barricadas de mais de um metro de altura e trincheiras nas ruas da região.

O local da praça ficou conhecido como “Porto Arthur” — em alusão à violenta batalha ocorrida na guerra russo-japo-

nesa (1904–1905) —, onde centenas de amotinados foram capturados e posteriormente aprisionados na Ilha das Cobras ou deportados para o estado do Acre. “O bairro [da Saúde] fora atacado por mar e terra, tendo tomado posição para bombardeá-lo o encouraçado Deodoro. Cooperando com a força naval, marchou sobre a Praça da Harmonia o 7º Batalhão de Infantaria” (SEVCENKO, 1993, p. 26). Com o fim da Revolta, a então Praça do Mercado passa por um processo de reurbanização dado a cabo pelo Prefeito Pereira Passos e, em 1906, passa a se chamar Praça da Harmonia.

É notável mencionar que, de uma revolta popular que mobilizou milhares de pessoas, obrigando o governo federal a organizar uma força repressiva sem precedentes, não haja qualquer registro fotográfico de Malta. A Revolta deixou um saldo de 945 prisões, 461 deportados, 110 feridos e 30 mortos em menos de duas semanas de conflitos. Como posto por Antônio Ribeiro de Oliveira Junior (1994, p. 115), “[...] o obturador de sua câmera jamais se abriu. Preferiu ou não pôde sensibilizar suas chapas de vidro pela luz dos acontecimentos. [...] esse vazio fotográfico chama atenção pela ausência e possui com certeza seu sentido”.

Esta é uma rara fotografia de Malta, sob o ponto de vista do uso do recurso da profundidade de campo, que desfoca os edifícios da cidade no segundo plano e dá ao homem em perfeito foco no primeiro plano a posição central da imagem. Não sabemos ao certo o que o fotógrafo a serviço da prefeitura desejava retratar — a praça, o homem, o fim da feira, a cidade colonial — tampouco o que gostaria de preservar nessa imagem fotográfica.

A imagem de Malta é pensativa, pois a potência da transformação operada pelo ato fotográfico a retira do lugar da banalidade e leva-a para o lugar do singular. A sensação que experimentamos ao olhá-la é de transmutação entre o que a imagem dá a ver, seu “corpo” que está ali reconhecível, e o estranhamento causado pela composição dos elementos da cena dentro do espaço fotográfico. A dinâmica da cidade e de seus eventos banais — um fim de feira — foram capazes de desestabilizar a imagem captada pelo fotógrafo, na qual há algo mais que não pode ser medido pelos traços deixados na superfície do papel fotográfico. Na imagem, podemos perceber uma tensão gerada pela relação entre a dimensão do arquivo visual, que está sendo montado para a prefeitura, seu próprio fazer fotográfico e o que pode ser chamado de processos inconscientes envolvidos na produção fotográfica, ou seja,

aquilo que escapa ao próprio fotógrafo e só pode ser observado a posteriori.

Tomando como base o pensamento de Walter Benjamin expresso em suas teses *Sobre o conceito de história* ([1940] 1994), em que o autor estabelece o presente como parâmetro para repensar o passado, re colocamos algumas questões ao fotógrafo a partir das reflexões geradas pela leitura minuciosa da imagem. O vazio deixado pelo fim da feira e ocupado pelos amontoados de mercadorias se torna pleno de significado. Constitui-se no espaço da experiência dado pela “memória das coisas” (ROSSI, 2015, s.n.). A cena captada pelo enquadramento da objetiva desloca-se, então, de um entendimento como “campo de visibilidade”, onde se caracterizam suas formas e estruturas visíveis, para o “campo da significação” (BARBOSA, 1998, s.n.). Assim, sugere um modo de olhar individual e subjetivo carregado de significados construídos pelo sujeito e pela coletividade que o vivencia.

O olhar não é somente o exercício do sentido da visão, ele é também produção de sentido. Os processos perceptivos não se limitam a que recebamos passivamente os dados sensoriais apreendidos pelo olhar, mas os organizam, para com isso atribuir-lhes diferentes sentidos. Portanto, a paisagem percebida na imagem de Malta é também construída, vinculando-se a uma maneira de ver e conceber o mundo, de compô-lo como uma cena. Ela não é um objeto autônomo em face do qual o sujeito se situa em uma relação de exterioridade.

A imagem da Praça da Harmonia é portadora de um silêncio dramático e, mais do que um sono profundo, coloca em relevo a experiência sensível do prenúncio de uma morte simbólica, do esquecimento (SILVA, 2018, p. 120). Com a reurbanização da antiga praça e construção da nova, o prefeito criou um vazio, destruiu mais que um lugar. Ele destruiu um repositório de imagens mentais, demoliu histórias e significados que juntos moldavam a memória coletiva daquele lugar. O homem que dorme sobre os caixotes está numa condição de passividade, não tem meios de se fazer ouvir. Ele se situa num vazio habitado por fantasmas do passado, num não lugar, onde a memória já não tem onde se fixar, “[...] esses Outros, nunca quebrarão os limites da imagem que é o lugar social a que pertencem. [...] eles não falarão; suas vozes nunca destruirão a harmonia, a suave superfície das aparências” (RICE, 1997, p. 82).

Os rastros da rebelião, do cenário de guerra e do mercado foram apagados da cidade, porém, na fotografia da recém batizada Praça da Harmonia, de certa maneira sobrevivem. A imagem funciona, assim, como “chave” de acesso, como um caminho que pode levar à recordação. Recordar significa também, descobrir, desconstruir e ressignificar o passado. Nesse sentido, há uma tensão entre o que a fotografia retrata e o que efetivamente dá a ver. A inicial dificuldade em reconhecer o objeto principal dessa imagem fotográfica gerou uma estranheza e o pressentimento de que havia algo fixado na imagem para além de sua vinculação à construção de um discurso oficial. Nela, as trincheiras e barricadas foram “substituídas” por inertes amontoados de mercadorias e os insurgentes por homens pacíficos. Enquanto isso, um desses homens dorme, abrigado somente pela sombra de um guarda-chuva.

Essa imagem foi capaz de despertar ressonâncias surpreendentes e a fotografia da Praça da Harmonia de Malta “deu a ver” o que o prefeito Passos quis eliminar da cidade. Sua tentativa de apagamento da memória dos acontecimentos gravados nas coisas materiais, por meio da demolição de edifícios e de lugares, é frustrada pela perturbadora materialidade da fotografia. Essa materialidade se coloca, então, do lado oposto do idealismo histórico construído pelo discurso oficial e o vazio da Praça torna-se pleno de significado. A imagem da cidade colonial sem foco, que vai desaparecendo da paisagem urbana e da memória, o ausente Mercado, o homem que dorme sobre o que restou da feira, tudo está impregnado de um sentimento que poderia ser caracterizado pelo que Benjamin chamou de “tristeza do que foi e perda de esperança no que virá” (BAUDELAIRE, p. 82, apud RICE, 1997, p. 144).

Porém, assim como as pessoas, as cidades têm alma. E de alguma maneira, essa imagem de Malta fixou nos amontoados das mercadorias, no chão de terra batida, nas poças, enfim, nos elementos que compõe a cena fotografada, os “fantasmas [...] da memória que vagam sem lar por entre a nova metrópole” (RICE, 1997, p. 145). No silêncio da imagem de Malta, ouvimos ecos do passado. Fotografar uma cidade é como retratar alguém, é capturar num único instante o físico e o espiritual que são inseparáveis.

Notas de fim:

1. A Praça da Harmonia, oficialmente Praça Coronel Assunção, é uma praça situada no bairro da Gamboa, na Zona Central da cidade do Rio de Janeiro.
2. Conceito estabelecido por Roland Barthes (1989). Se refere ao ato de olhar, posição assumida pelo autor na análise das imagens fotográficas. Em contraposição ao conceito de *Operator*, que se refere ao fazer fotográfico.
3. Augusto Malta chega ao Rio de Janeiro no final de 1888, tendo trabalhado como auxiliar de escrita, guarda-livros, comerciante e vendedor de tecidos até ser contratado pela prefeitura. A contratação foi efetivada pelo Decreto Municipal 445, de junho de 1903, que o nomeou para o cargo de fotógrafo da Prefeitura do Distrito Federal, com salário mensal de 3.600\$000, o segundo menor na hierarquia administrativa.
4. Esse fato pode ser observado em inúmeros estudos acadêmicos e publicações sobre o fotógrafo, como em Oliveira Junior (1994) e Costa (2011).

Referências Bibliográficas:

- BARBOSA, Jorge Luiz. Paisagens Americanas: imagens e representações do wilderness. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 5, jan./jun., p. 43-53, 1998.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. (1940). In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, v.1.
- COSTA, Amanda Datelli; RODRIGUES, Antonio Edmilson M. *Cidade, reformas urbanas e modernidade: o Rio de Janeiro em diálogo com João do Rio e Augusto Malta*. Tese (Doutorado) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro: 1903-1936*. [Rio de Janeiro]: Casa Editorial, 2005.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. *A Revolta da Vacina*, 2005. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/revolta-da-vacina-o>. Acesso em: maio 2016.
- GORBERG, Samuel; FRIDMAN, Sergio A. *Mercados no Rio de Janeiro: 1834-1962*. Rio de Janeiro: S. Gorberg, 2003.
- JESUS, Gilmar Mascarenhas. *O lugar da feira-livre na grande cidade capitalista: conflito, mudança e persistência (Rio de Janeiro: 1964-1989)*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.
- KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. In: _____. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

MAUAD, Ana Maria. A inscrição na cidade: Paisagem urbana nas fotografias de Marc Ferrez e Augusto Malta. In: _____. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Editora da UFF, 2008.

OLIVEIRA JUNIOR, Antônio Ribeiro de. *Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1994.

PINHEIRO, Manuel Carlos; FIALHO JUNIOR, Renato. *Pereira Passos: Vida e Obra*. Coleção Estudos Cariocas, n. 20060802. Rio de Janeiro: IPP/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2006.

RICE, Shelley. *Parisian views*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997.

ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*. Lisboa: Edições 70, 2015.

SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: Mentis insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Scipione, 1993.

SILVA, Angela Ferreira da. *Crônicas pungentes: o Rio de Janeiro da "Reforma Passos" (1902-1906) na fotografia de Augusto Malta*. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.