



IMAGEM COMO FICÇÃO

Luiza de Souza Santos

Universidade Federal de Minas Gerais | luiza.sza00@gmail.com

Sessão Temática IX: Cidade, história e cultura em disputa

Resumo: O artigo analisa as representações pictóricas como sínteses narrativas, tensionando as fronteiras entre realidade e ficção no campo imagético. A investigação parte de duas pinturas de João Francisco Muzzi, que retratam o incêndio e a reconstrução do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, em 1789, e culmina na demolição do edifício, em 1906. Nesse percurso, são abordadas as dinâmicas de exploração e distinção impostas pela colonialidade, com destaque para a relação contraditória entre o desenho arquitetônico e o canteiro de obras. Ao criticar a própria noção de representação, o texto expõe suas falhas inerentes e abre espaço para revisão das narrativas oficiais, com a emergência de vozes e corpos marginalizados.

Palavras-chave: imagem; representação; ficção; Recolhimento de Nossa Senhora do Parto.

IMAGE AS FICTION

Abstract: *The article examines pictorial representations as narrative syntheses, challenging the boundaries between reality and fiction in the visual field. The investigation begins with two paintings by João Francisco Muzzi, depicting the fire and reconstruction of the Recolhimento de Nossa Senhora do Parto in 1789, and concludes with the building's demolition in 1906. Throughout this journey, the dynamics of exploitation and distinction imposed by coloniality are addressed, with a focus on the contradictory relationship between architectural design and the construction site. By critiquing the notion of representation, the text reveals its inherent flaws and advocates for revisiting official narratives, highlighting the emergence of marginalized voices and bodies.*

Keywords: *image; representation; fiction; Recolhimento de Nossa Senhora do Parto.*

IMAGEN COMO FICCIÓN

Resumen: *El artículo analiza las representaciones pictóricas como síntesis narrativas, tensionando las fronteras entre la realidad y la ficción en el ámbito visual. La investigación parte de dos pinturas de João Francisco Muzzi, que representan el incendio y la reconstrucción del Recolhimento de Nossa Senhora do Parto en 1789, y concluye con la demolición del edificio en 1906. A lo largo de este recorrido, se abordan las dinámicas de explotación y distinción impuestas por la colonialidad, destacando la relación contradictoria entre el diseño arquitectónico y el sitio de construcción. Al criticar la noción misma de representación, el texto expone sus fallas inherentes y propone una revisión de las narrativas oficiales, resaltando la emergencia de voces y cuerpos marginados.*

Palabras clave: *imagen; representación; ficción; Recolhimento de Nossa Senhora do Parto.*

Neste texto, conto uma história de cidade – ou fragmentos de história de fragmentos de cidade – a partir de dois quadros: *"Fatal e rápido incêndio que reduziu a cinzas em 23 de agosto de 1789 a igreja, suas imagens e todo o antigo Recolhimento de N. S. do Parto, salvando-se unicamente ileso dentre as chamas a milagrosa imagem de Nossa Senhora"* e *"Feliz e pronta reedificação da igreja do antigo Recolhimento de Nossa Senhora do Parto começada no dia 25 de agosto de 1789 e concluída em 02 de dezembro do mesmo ano"*, ambos pintados por João Francisco Muzzi em 1789. As duas obras, como os títulos bastante descritivos sugerem, retratam a sequência de incêndio e reconstrução do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, no centro do Rio de Janeiro.

Figura 01: Fatal e rápido incêndio que reduziu a cinzas [...]



Fonte: Museu Castro Maya

Figura 02: Feliz e pronta reedificação da igreja [...]



Fonte: Museu Castro Maya

O primeiro quadro retrata o alvorecer do dia 24 de agosto de 1789, tomado pela fumaça e pelas chamas do incêndio iniciado na noite anterior. A cena é habitada por ao menos seis categorias de personagens. No primeiro plano estão os *nobres* (1), com seus calçados, roupas finas e bordados em dourado, dentre eles, o vice-rei Dom Luís de Vasconcelos. Os *militares*¹ (2) estão espalhados pela tela: alguns no telhado do edifício, outros nas escadas e muitos em pé, apontando, como quem dá uma ordem. No geral, são representados em posição de mando e podem ser identificados pelos casacos azul marinho, culotes brancos e sapatos pretos. Os *trabalhadores livres* (3), em sua maioria brancos, vestem trajes mais simples, mas ainda estão calçados. Concentram-se nas escadas e nos dois carros de madeira, apagando o incêndio com mangueiras e baldes. Os *escravizados* (4), negros e descalços, conduzem as carroças, carregam sobre suas cabeças toneis d'água, abastecem os reservatórios e um deles sai da igreja com a imagem intacta de Nossa Senhora do Parto. Por fim, no canto inferior direito da tela, quase todas descalças e com expressão de desespero, as recolhidas deixam o edifício pela porta principal. Na frente, as *mulheres brancas* (5) portando lenços e ao fundo as *mulheres negras* (6), pintadas com traços faciais muito menos elaborados.

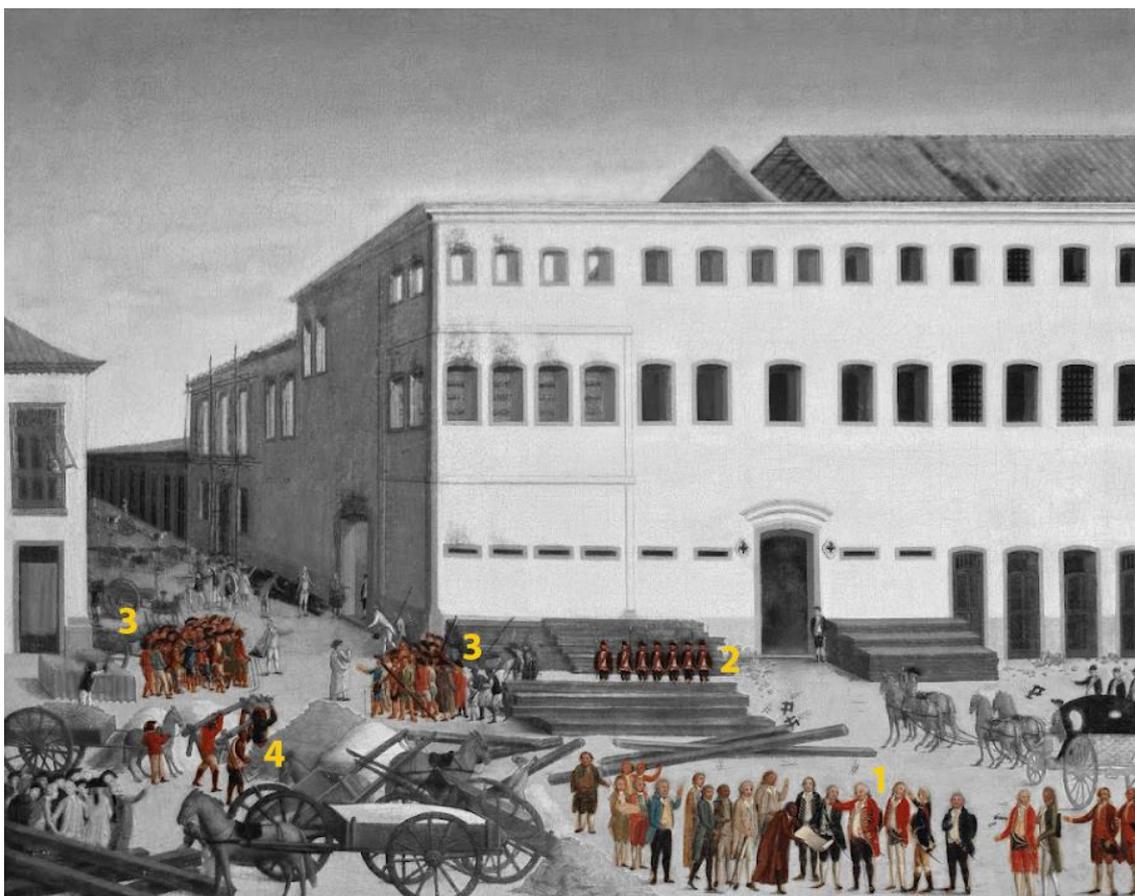
Figura 03: Intervenção sobre Fatal e rápido incêndio que reduziu a cinzas [...]



Fonte: Imagem produzida pela autora

O segundo quadro, por sua vez, retrata a reconstrução do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto. É um dos raros registros de canteiro no Brasil colonial. O cenário se mantém, assim como parte dos personagens – os homens permanecem e as mulheres saem de cena. Os *nobres* (1) continuam em primeiro plano e o projeto de reforma do edifício é apresentado a eles por um homem negro vestido com capa marrom: é Mestre Valentim, o arquiteto responsável pela obra. Diferente da primeira imagem, aqui os *militares* (2) são menos numerosos e estão ordenadamente enfileirados em formação. Multiplicam-se os *trabalhadores livres* (3), brancos de origem europeia e, no meio deles, alguns mestiços. São pedreiros, carpinteiros, telhadeiros, ferreiros, homens da construção com habilidades específicas, como indicam as ferramentas que carregam consigo. Apesar de ser um grupo aparentemente homogêneo, é possível perceber distinções entre eles, pela raça, pelas vestimentas e pela presença ou ausência de calçados. Os *escravizados* (4) seguem realizando os serviços pesados, os tonéis de água são substituídos por tijolo, cal, andaimes e ferramentas.

Figura 04: Intervenção sobre Feliz e pronta reedificação da igreja [...]



Fonte: Imagem produzida pela autora

A continuidade entre as obras não é expressa apenas pela sequência cronológica, pela repetição do cenário base ou dos personagens masculinos, já que no segundo quadro a única mulher que permanece observa tudo de uma sacada, escondida por detrás das treliças de madeira. A continuidade é, sobretudo, das relações sociais e produtivas ali estabelecidas. Na primeira imagem os nobres parecem discutir preocupados entre si, na segunda, seguem reunidos elaborando os planos para a reconstrução. Na primeira imagem os militares organizam e controlam o trabalho, na segunda, o vigiam de perto. Na primeira imagem os trabalhadores livres, majoritariamente brancos, estão em posse de mangueiras e machados, na segunda, seguram seus instrumentos de trabalho. Na primeira imagem os homens escravizados conduzem carroças e carregam pesados tonéis de água sobre suas cabeças, na segunda, carregam tijolos e andaimes. Seja na destruição ou na reconstrução, a fronteira que separava corpos do pensamento e corpos da produção, seguia muito bem estabelecida.

Se partirmos da ideia de que as representações sempre aglutinam traços de ficção, por mais fidedignas que pareçam ser, em obras como as pintadas por João Francisco Muzzi, fatos e símbolos se entrelaçam como estratégia narrativa. O escritor italiano Cesare Ripa publicou em 1593 um livro chamado *Iconologia del Cavalier Cesare Ripa Perugino*. O livro é uma coletânea de alegorias em que os conceitos são organizados por ordem alfabética,

desenvolvidos como imagem-síntese e descritos em um pequeno texto. Um caso notável é a comparação entre verbetes teoria e prática. A teoria é uma mulher com um pequeno compasso acima da cabeça, olhando para o céu, como quem apreende as regras e sistematizações do mundo material pela razão superior, ela está em uma escada, percorrendo a trajetória do conhecimento. A prática, por sua vez, é uma mulher voltada para baixo, que segura um prumo e um grande compasso, com o qual risca o chão, ao fundo montanhas e construções. Cesare Ripa pretendia descrever imagens universais para homens também universais. De maneira diferente, pinturas históricas, como as de Muzzi, realizam um esforço semelhante: sintetizar fatos, lugares e pessoas, mas também inserir elementos que contribuam para uma narrativa imagética elaborada pelo pintor ou por quem encomendou a obra. Nas miudezas dos quadros é possível observar detalhes que ratificam a história oficial e, ao mesmo tempo, abrem margem para questionamentos que desenvolvo a seguir.

Figuras 05 e 06: Verbetes *Teoria* e *Prattica* em Iconologia, de Cesare Ripa



Fonte: Iconologia

No primeiro quadro, alguns militares empunham armas. Um deles está montado a cavalo com uma espada na mão, postura heroica. Outro, de costas, conversa com um trabalhador com a espada na altura do rosto. Outro, ainda, agarra a blusa de um escravizado, que carrega um tonel de água. A captura parece ser do momento imediatamente anterior à agressão, o militar o segura para golpeá-lo. Não machados para romper a estrutura do edifício em chamas. Não mangueiras para apagar o fogo. Não baldes para abastecer os reservatórios. Mas armas. De que serve uma espada num incêndio? Seriam elementos considerados fundamentais para representação dos militares? Ou seria o retrato da coação violenta por eles desempenhada?

Figuras 07, 08 e 09: Ampliações de Fatal e rápido incêndio que reduziu a cinzas [...]



Fonte: Museu Castro Maya

Nesse mesmo quadro, no canto inferior direito, concentram-se as mulheres. Como já mencionado, as mulheres brancas estão à frente e as negras ao fundo. Pude contar quatro lenços brancos nas mãos de mulheres também brancas, ora apenas seguram o lenço, ora escondem com ele o seu rosto e ora limpam as lágrimas. Não há nenhum lenço na mão das mulheres negras. Elas não tinham lenços? Não tinham choro? Ou o seu sofrimento não tinha direito à representação?

Figura 10: Ampliação de Fatal e rápido incêndio que reduziu a cinzas [...]



Fonte: Museu Castro Maya

Por fim, em ambos os quadros o rosto das pessoas negras, homens e mulheres, são, em sua maioria, pouco detalhados. É razoável especular que conforme a cena ganha profundidade, as figuras ficam mais abstratas. Contudo, mesmo em planos similares, o tratamento da pintura é bastante diferente. No geral, as figuras negras recebem apenas alguns contornos que marcam traços faciais, mas não características e expressões próprias. Algumas nem mesmo os contornos. Seria essa uma tentativa de uniformizar tais corpos numa multidão figurativa, embora muito útil?

Figura 11: Ampliação de Fatal e rápido incêndio que reduziu a cinzas [...]



Fonte: Museu Castro Maya

A violência, o apagamento e a homogeneização de corpos negros, aspectos que emergem pela análise dos quadros, ganham outra dimensão quando encontram a história de Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, figura central na fundação do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto. Rosa nasceu em Costa da Mina, Nação Courana, e como muitas outras crianças africanas, foi trazida à força para o Brasil. Ao chegar no Rio de Janeiro com apenas 6 anos de idade, em 1725, foi comprada por José de Souza Azevedo e batizada na Igreja da Candelária. Luiz Mott, autor do livro *Rosa Egipcíaca: Uma Santa Africana no Brasil*, indica que em seus primeiros anos, muito provavelmente, fazia pequenos serviços domésticos, cuidava de crianças, ajudava na limpeza da casa e na cozinha. Aos 14 anos de idade, Rosa foi estuprada pelo seu proprietário e vendida à Dona Ana Garcês de Moraes, residente de Minas Gerais. Percorreu o trajeto de 500 km a pé e, ao chegar, foi forçada a se prostituir. Durante cerca de 15 anos, Rosa Courana sofreu as muitas violências que poderiam acometer uma prostituta negra e escravizada no século XVIII. Aos 30 anos, quando estava muito doente, conheceu o Padre Francisco Gomes Lopes, conhecido como Xota-Diabos pelos seus fantásticos exorcismos. Em sua devoção, Rosa foi curada e passou a dedicar-se integralmente à Igreja, e o Xota-Diabos tornou-se seu devoto e proprietário legal. Suas manifestações religiosas perturbavam a ordem ali estabelecida, entre feiticeira e santa, endemoniada e devota, a oscilante figura de Rosa era adorada por alguns e perseguida por outros. Em 1751, fugiu para o Rio de Janeiro acompanhada pelo Padre Xota-Diabos, onde foi alfabetizada e passou a se apresentar como Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz. Uma vez instruída na leitura e escrita, Rosa narra sua vida no livro *Sagrada Teologia do Amor de Deus Luz Brilhante das Almas Peregrinas*. Nesse manuscrito, registra uma visão de 1752, na qual Nossa Senhora teria ordenado que ela pedisse esmola ao padre João Ferreira de Carvalho para construção de um lar para pecadoras arrependidas. Em 1754, a doação foi feita e, com o apoio do Bispo do Rio de Janeiro, D. Frei Antônio do Desterro, o Recolhimento de Nossa Senhora do Parto foi fundado, utilizando a capela já existente. Assim como em Minas, a heterodoxia com influências africanas de Madre Rosa, como passou a ser chamada por seus devotos, incomodou o clero e os setores tradicionais da sociedade carioca. As denúncias de heresia, feitiçaria e mau comportamento levaram à prisão de Rosa e do Padre Xota-Diabos, primeiro no Rio de Janeiro e depois, em 1763, em Lisboa, no Tribunal do Santo Ofício. O Padre Xota-Diabos alegou ter sido enganado por Rosa, pediu perdão e foi condenado a cinco anos de degredo no Algarve. Já Rosa, teve seu processo interrompido e não se sabe exatamente o que aconteceu com ela, provavelmente foi executada ou morreu no cárcere (MOTT, 1993).

Em 1789, quando ocorreu o incêndio, Rosa Egipcíaca já havia deixado o Brasil há mais de 25 anos. O Recolhimento que tinha por objetivo inicial abrigar pecadoras arrependidas, com o tempo, transformou-se em penitência para toda sorte de mulheres indesejadas. Joaquim Manuel de Macedo publicou em 1862 *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, livro de memórias sobre pessoas e lugares da cidade, dentre eles, a Capela e o Recolhimento de N. S. do Parto. O autor não menciona Rosa Egipcíaca e insere no contexto do incêndio um romance permeado por reviravoltas, dramas amorosos e familiares. Embora a trama criada

por Macedo compoña boa parte do texto, apoia-se em acontecimentos e personagens da realidade, como Frei Antônio do Desterro, Dom Luís de Vasconcelos e Mestre Valentim. Na introdução do texto, quando o romancista parece ater-se aos fatos, indica como o Recolhimento era visto pela sociedade carioca no século XVIII. Existiam duas categorias de recolhidas: a primeira eram as voluntárias, que escolheram para si uma vida regrada e devota, arrependidas de seus pecados; a segunda eram as forçadas, mulheres consideradas desordeiras, esposas infiéis, filhas desobedientes e noivas que recusavam o casamento. Nessa última categoria enquadravam-se também as mulheres das quais maridos e pais queriam de se livrar, mesmo que não tivessem cometido nenhum ato considerado imoral pelas leis da época. O Recolhimento assombrava as mulheres, como um castigo iminente, uma ameaça constante. Após o incêndio, as recolhidas foram transferidas para o Recolhimento da Misericórdia e o Recolhimento do Parto teve fim em 1812 (MACEDO, 1862).

Na década de 1870, o edifício passou a ser utilizado como Arquivo Público, atual Arquivo Nacional e, em 1906, foi demolido para o alargamento da Rua da Assembleia, no período das reformas higienistas conduzidas pelo prefeito Francisco Pereira Passos (MOTT, 1993). O principal marco do projeto foi a construção da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, que liga a Praça Mauá à região da Glória por uma linha reta. A Capela e o Recolhimento de Nossa Senhora do Parto estavam localizados na Rua dos Ourives (Rua Rodrigo Silva), entre a Rua da Assembleia e a Rua São José, limítrofe ao Morro do Castelo. Assim como essas edificações, o Morro também foi demolido, num primeiro momento, apenas a parte de interesse para a implantação da Avenida Central e, mais tarde, na década de 20, por inteiro. Sua terra está espalhada pelos aterros da cidade.

Figura 12: Planta de melhoramentos da cidade do Rio de Janeiro: projectados pelo Prefeito Dr. F. P. Passos, incluindo os melhoramentos projectados pelo Governo Federal



Fonte: Biblioteca Digital Luso-Brasileira

Figura 13: Ampliação da planta de melhoramentos da cidade do Rio de Janeiro : projectados pelo Prefeito Dr. F. P. Passos, incluindo os melhoramentos projectados pelo Governo Federal



Fonte: Biblioteca Digital Luso-Brasileira

Figura 14: Construção da Avenida Central, demolições entre as ruas da Quitanda e do Ouvidor



Fonte: Instituto Moreira Salles

Ao justapor as pinturas de João Francisco Muzzi e as fotografias das muitas demolições e construções realizadas no Rio de Janeiro no início do século XX, parecem existir mais continuidades que rupturas. Ao mesmo tempo em que o cotejamento das imagens evidencia as transformações impostas à cidade por mais de cem anos – desde os materiais de construção utilizados até as ferramentas de registro dos canteiros – escancara também a conservação das relações sociais e produtivas. A fotografia das demolições entre a Rua da Quitanda e a Rua do Ouvidor altera e repete aspectos das obras de Muzzi: no primeiro plano, os trabalhadores negros encaram a câmera e, ao fundo, concentrados, homens com roupas formais supervisionam a obra. As posições em cena se invertem, mas a cadeia de produção, não.

É um movimento regido por forças opostas que tende à cisão: a convocação dos corpos para o trabalho – cristalizado em uma captura ou materializado em uma construção – e, por outro lado, a rejeição contínua desses mesmos corpos. Em *Homo modernus: Para uma ideia global de raça* Denise Ferreira da Silva analisa como a modernidade e o seu representante, o sujeito moderno – autoconsciente e autodeterminado – utilizaram a diferença como estratégia operativa. Contudo, a autodeterminação só poderia existir de fato, se o sujeito não fosse determinado por fatores externos: pelo espaço, pela natureza, pela matéria e por seu próprio corpo. Cria-se, então, um limite rígido entre interioridade e

exterioridade e, conseqüentemente, um mundo apartado a ser definido, enquadrado e organizado meticulosamente.

Teríamos, então, duas categorias: os sujeitos transparentes, para os quais a razão universal atua como guia interior, e os sujeitos afetáveis, para os quais a razão universal atua como força exterior. Os sujeitos afetáveis ou os *outros da Europa* – assim classificados pela diferença racial, instituída pela biologia, e por sua substituta, a diferença cultural, instituída pela sociologia/antropologia – são interpretados como detentores de transparências entorpecidas e menores:

Ao rastrear a analítica da racialidade, identifico a produtividade do racial e seu entrelaçamento com o surgimento da globalidade, um contexto ontológico que funde traços corporais, configurações sociais e regiões globais específicas, e que reproduz a diferença humana como irreduzível e insuprassumível. SILVA, (2022, P. 29).

A crítica ao projeto moderno é, conseqüentemente, uma crítica ao projeto colonial. Se no sistema de conhecimento amparado pela razão científica os corpos precisam ser compreendidos pelas suas propriedades e enquadrados nas categorias do Entendimento, faz-se o mesmo com os corpos humanos. Assim, os excepcionais sujeitos do conhecimento encarregam-se do pensamento, enquanto os sujeitos afetáveis encarregam-se da produção. É por esse movimento de distinção e repulsa da externalidade que a colonialidade se estabelece, autorizando a violência produtiva.

O pensamento de Denise Ferreira da Silva é radical, porque rejeita a exclusão sócio-histórica como explicação para a subjugação racial. Em vez de se apegar a projetos de inclusão e escrita de transparências² e interioridades menores, ele rompe com a tese da transparência, justamente, a responsável por estruturar as ferramentas que instituem os sujeitos modernos e os seus subalternos³.

Paradoxalmente complementares e apartadas, como em um jogo de espelhos distorcidos, os binários mente e corpo, razão e natureza, cultura e técnica refletem a negação da matéria como estratégia para garantir a centralidade do pensamento. Cada um à sua maneira, espelha a oposição entre interioridade e exterioridade, sempre com a prevalência da primeira, legitimadora de violência, subjugo e exploração. Na arquitetura, esse é o germe da contradição entre o desenho – ferramenta de dominação – e o canteiro – heterônimo e submisso.

A ameaça permanente da exterioridade, capaz de esfacelar a tão cara autodeterminação do sujeito moderno, precisou ser elaborada e reelaborada reiteradas vezes. As mais variadas estratégias de rejeição, repúdio, rebaixamento e desqualificação da extensão foram e ainda são empregadas para centralidade da razão. Na arquitetura, a rejeição da exterioridade é manifestada pela clara cisão entre os sujeitos do pensamento e da produção: o arquiteto descola-se do canteiro de obras. Para ascender às artes liberais e deixar as artes mecânicas, a arquitetura precisou estruturar-se enquanto campo autônomo e

assumir-se somente como projeto, desenho e, portanto, um produto da mente, na tentativa insistente de desmaterializar algo evidentemente material:

“A arquitetura é uma questão de projeto; projeto é pensamento cuja expressão gráfica é desenho. Essa é uma concepção abstrata de arquitetura em que o edifício existe separado da sua execução. O respeito pelos desenhos e a confiança neles como o texto visual para a construção confirmaram a autoridade do arquiteto e a concepção da arquitetura como atividade e produto intelectuais.” (FERRO, 2022, P. 254)

Contudo, a rejeição da exterioridade tem um limite. Assim como o sujeito moderno precisa convocar a materialidade do mundo exterior para, só então, realizar seus experimentos e assim processá-los a partir do pensamento, o arquiteto precisa convocar o canteiro para a efetivação do projeto. Sérgio Ferro indica que mesmo negativa, o desenho estabelece uma relação com o canteiro e, portanto, é vinculado e dependente de sua existência⁴. Isso quer dizer que o desenho se afirma pela negação, por não ser o canteiro. Logo, mesmo rejeitado, desqualificado e relegado, o canteiro não pode ser completamente obliterado, pois isso significaria também a eliminação do próprio desenho.

É de fato tentadora a armadilha da autonomização da imagem, do edifício e, em última instância, da própria cidade. A armadilha da história oficial, que elimina e homogeneiza as multidões. A armadilha de uma realidade incontestável, presente e acessível. A armadilha que exclui Rosa Egipcíaca da história do Recolhimento do Parto.

Tanto os quadros como a fotografia são representações, isto é, registro de uma interpretação de mundo. A ferramenta e, conseqüentemente, o tempo de registro é fundamental aqui. As duas pinturas medem aproximadamente 125 cm de largura por 100 cm de altura e embora não seja possível precisar quanto tempo demoram para ser produzidas, certamente aglutinam o que o pintor viu, mas também o que ouviu, leu e imaginou sobre os acontecimentos. No caso da fotografia, trata-se de uma cisão no tempo e no espaço: no tempo, porque é uma captura de um momento e, no espaço, porque é um enquadramento que elimina tudo aquilo que não está no *frame*.

A representação já nasce como falha, imprecisão e ficção. Mesmo se conseguíssemos imaginar um modelo de representação perfeito, capaz de capturar todas as sensações, cheiros, gostos, cores, texturas, movimentos, temperaturas e sons, falharia porque não são assim sentidos por todos. E ainda que esse modelo fosse total, de modo que conseguisse representar integralmente o mundo a partir de todas as perspectivas possíveis, falharia uma segunda vez em correspondê-lo, porque as somas das perspectivas sobre o mundo não é o próprio mundo. E se, mais uma vez, o modelo fosse atualizado e aperfeiçoado, falharia novamente, porque a representação só se efetiva no contato com o outro. Tensionamentos, fricções e afetações que lhe escapariam.

Esse texto é uma tentativa de traçar a genealogia do Recolhimento do Parto, mas, sobretudo, de perturbar as fronteiras entre realidade, ficção e representação, tão bem estabelecidas pela historiografia da arquitetura clássica. Quanto mais próximo dos quadros,

das fotografias e dos documentos, mais próximo dos corpos: pessoas esmaecidas pelo tempo e pela história oficial. Se considerarmos a falha e a imprecisão como constituintes e contínuas nas narrativas, nos relatos e nas imagens, por que não as assumir ao invés de tentar corrigi-las?

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 e do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil.

REFERÊNCIAS

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. **Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira: mestres de ofício, "riscos" e "traças"**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 20, p. 321-361, 2012.

DE MACEDO, Joaquim Manuel. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**. Edições do Senado Federal. Brasília: Senado Federal, 2005 [1862].

FERRO, Sérgio. **Construção do desenho clássico**. Belo Horizonte: MOM, 2021.

FERRO, Sérgio. **O canteiro e o desenho. Arquitetura e Trabalho Livre**. Org. ARANTES, Pedro Fiori. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GLABER, Louise. **Arquivo Público**. Arquivo Nacional - Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos, 2014. Disponível em: <<https://mapa.an.gov.br/index.php/assuntos/15-dicionario/65-dicionario-da-administracao-publica-brasileira-do-periodo-imperial/252-arquivo-publico-do-imperio>>. Acesso em 30/11/2024.

MOTT, Luiz. **Rosa Egípcia: uma santa africana no Brasil**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

MUZZI, João Francisco. **Fatal e rápido incêndio que reduziu a cinzas em 23 de agosto de 1789 a igreja, suas imagens e todo o antigo Recolhimento de N. S. do Parto, salvando-se unicamente ileso dentre as chamas a milagrosa imagem de Nossa Senhora**. 1789. Pintura, 124,3 x 101 cm. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/incognito/asset/fatal-and-rapid-fire-which-destroyed-the-church-its-images-and-the-old-nossa-senhora-do-parto-refuge-jo%C3%A3o-francisco-muzzi/wAHfZlsv61zD7A?hl=pt-br>>. Acesso em 30/11/2024.

MUZZI, João Francisco. **Feliz e pronta reedificação da igreja do antigo Recolhimento de Nossa Senhora do Parto começada no dia 25 de agosto de 1789 e concluída em 02 de**

dezembro do mesmo ano. 1789. Pintura, 124,5 x 100,5 cm. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/feliz-e-pronta-reedifica%C3%A7%C3%A3o-da-igreja-do-antigo-recolhimento-de-n-s-do-parto/TAH-ef6JCL6LNg?hl=PT-BR>>. Acesso em 30/11/2024.

PERUGINO, C. R. **Iconologia del Cavaliere Ripa.** Venezia: 1593

Planta de melhoramentos da cidade do Rio de Janeiro: projectados pelo Prefeito Dr. F. P. Passos, incluindo os melhoramentos projectados pelo Governo Federal. Biblioteca Digital Luso-Brasileira. Rio de Janeiro: 1904. Disponível em: <<https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/441549>>. Acesso em 30/11/2024.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **Memória da destruição: Rio - uma história que se perdeu.** Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2002.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo modernus: Para uma ideia global de raça.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SILVA, Denise Ferreira da. **Sobre diferença sem separabilidade.** Bienal de Artes de São Paulo. Catálogo da 32ª Bienal de Artes de São Paulo - Incerteza Viva, p. 57-65, 2016.

TORRES, João Martins. **Construção da Avenida Central - demolições entre as ruas da Quitanda e do Ouvidor.** Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro: 1904. Disponível em: <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/102615>>. Acesso em 30/11/2024.

¹ Aqui, o termo não é usado como sinônimo para integrantes da Polícia Militar, a instituição nem mesmo existia naquele momento. Trata-se dos homens da força estatal.

² Denise Ferreira da Silva define a tese da transparência no glossário de *Homo modernus: Para uma ideia global de raça* como: “presunção ontoepistemológica que rege o pensamento pós iluminista”.

³ “Justamente porque a maior parte das análises que privilegia a experiência e a diferença falha em examinar o poder discursivo, elas acabam por reproduzir a própria lógica que articulou a autoridade do sujeito, a figura epistemológica contra a qual elas escrevem o outro na história.” (SILVA, 2022, P. 50)

⁴ “O desenho emergente se relaciona negativamente com a forma anterior do canteiro — mas, assim mesmo, se relaciona com ela. Relacionar-se negativamente significa depender daquilo que é negado, subordinar-se, desse modo enviesado, ao que é repudiado. Ao mesmo tempo, faz parte dessa subordinação ao outro aparentemente distanciado mostrar-se indiferente ou superior a esse outro.” (FERRO, 2022, P. 116).