

PROCESSOS DE DESENCATELAMENTO PATRIMONIAL: POSSÍVEIS BIOGRAFIAS DO PALACETE “NHONHÔ”

Asset stripping processes: Possible biographies of Palacete “Nhonhô”

Lília Márcia de Sousa Pessanha¹

Resumo: O presente artigo tem como intuito analisar e discutir o documentário experimental “Nhonhô” (2020) dos artistas visuais Giselle Beiguelman e Ilê Sartuzi. No decorrer das investigações, buscamos entender as motivações que influenciaram o levantamento de documentações e imagens fotográficas de arquivo e, por conseguinte, as instâncias convocadas ao realizar uma releitura da história e da estrutura arquitetônica do casarão de um dos mais empoderados cafeicultores de São Paulo, Nhonhô Magalhães. Merece destaque o impacto sensível que a mesma é capaz de promover no espectador enquanto caráter denunciador da realidade sociopolítica brasileira, em que o pensamento colonial ainda se encontra em voga nos dias atuais e o trato cultural é relegado ao seu desmantelamento.

Palavras-chave: Documentário experimental; Nhonhô; arquitetura.

Abstract: This article aims to analyze and discuss the experimental documentary *Nhonhô* (2020) by visual artists Giselle Beiguelman and Ilê Sartuzi. During the investigations, we sought to understand the motivations that influenced the collection of documentation and archival photographic images and, consequently, the instances summoned when carrying out a re-reading of the history and architectural structure of the mansion of one of the most empowered coffee growers in São Paulo, Nhonhô Magalhães. It is worth mentioning the sensitive impact that it can promote in the spectator as a denouncing character of the Brazilian socio-political reality, in which colonial thinking is still in vogue today and cultural treatment is relegated to its dismantling.

Keywords: Experimental documental, Nhonhô, architecture.

¹ Mestre em Artes com linha de pesquisa em História, Teoria e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Espírito Santo [2018-2020], pesquisa em sua dissertação o campo imagético e o processo criativo no âmbito contemporâneo abrangendo as obras do artista Cao Guimarães. Possui tecnólogo em Fotografia [2015-2017]. Integra o grupo de estudos “Processos de Criação em Curadoria”, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Ananda Carvalho (DAV-UFES).

Introdução

Lançado oficialmente em março de 2021 no canal do VideoBrasil online, Giselle Beiguelman e Ilê Sartuzi nos apresentam o primeiro trabalho duo com o documentário experimental “Nhonhô” (2020).² Por um lado, Beiguelman se volta para a coleta de dados, informações e imagens fotográficas oriundas de matérias jornalísticas e arquivos públicos, enquanto Sartuzi desenvolve a modelagem 3D, animação e a fotogrametria.

Embora não seja o fator norteador para este artigo, é necessário salientar que tal produção audiovisual foi realizada no primeiro ano do período pandêmico e, portanto, se deu a partir de um ambiente virtual desde sua idealização até a sua finalização. O uso da inteligência artificial (IA) para processamento das imagens atua como uma solução, apesar dos pormenores enfrentados.

Ao descrever “Nhonhô”, os artistas destacam a incômoda presença de ausências encontradas, não somente ao longo dos nove minutos e quarenta e seis segundos de duração do documentário, como em sua árdua coleta de informações e infortúnios de acesso ao referido local. Mais adiante, retornaremos esse ponto.

Afinal, do que nos fala essa produção? Começaremos pelo título que, por si só, causa indagações. O pronome de tratamento “nhonhô” é o diminutivo da palavra “sinhô”, forma pela qual os escravos designavam os filhos dos senhores burgueses, mencionado logo de pronto nos primeiros segundos do vídeo. O senhor em questão foi um dos “reis do café” do oeste paulista: Carlos Leôncio de Magalhães, apelidado de Nhonhô Magalhães.

Representação ideal do que Assis Chateaubriand (Apud SÃO PAULO,

² O Documentário “Nhonhô” pode ser acesso em:
<http://www.desvirtual.com/portfolio/nhonho-de-giselle-beiguelman-e-ile-sartuzi/>

2005, p. 4) descreveu como “faiscador mais fulgurante do ouro verde”, a personagem-protagonista se situa em um curioso processo de atualização de poder vivenciado pela sociedade – elitista – brasileira dos anos 1920. Oriundos de um recente passado histórico colonialista, identificamos possíveis esforços, demandados de uma distinta classe social, na conciliação dos ideais liberais modernistas, tão efervescentes em solo europeu.

Em compasso, deslumbra-se a expansão do processo de urbanização da cidade de São Paulo. Nhonhô, natural de Araraquara, onde se concentrava maior parte de seus negócios, encomenda seu palácio no bairro de Higienópolis, região contrafluxo ao desenvolvimento da capital e reduto da burguesia paulistana (SÃO PAULO, 2005).

A construção, iniciada em 1927, perdurou por longos doze anos, até sua finalização. No vídeo, Beiguelman e Sartuzi (2020, 4:40m) mencionam alguns detalhes arquitetônicos importantes para a elucidação do pensamento a ser desenvolvido ao longo do artigo:

A mansão implantada em um terreno de 7.000 m² na Avenida Higienópolis tinha cinco pisos, 40 cômodos e cerca de 2.000 m². Foi inspirada nos palacetes franceses do século XIX. A decoração interior oscilava entre o medieval e o moderno. [...] Tudo na casa é importado da Europa. A caixilharia de madeira, as portas, os lambris, os móveis e os pisos de marchetaria foram feitos por artesãos italianos. Os vitrais são belgas, os mosaicos de vidro de murano. Nos tetos, entalhes de madeira de lei são ainda enfeitados por ogivas de gesso com motivos góticos e lustres de ferro fundido. No primeiro piso, o destaque era a capela inspirada no Mosteiro dos jerônimos, de Lisboa. No subsolo, um anfiteatro para poucas pessoas [...].

Nota-se uma tradição do monumental, em que os contornos, proximidades e hierarquias são delineados. Quais regimes óticos são estabelecidos entre o interno e o externo? Quais as possibilidades de visualização permaneceriam ocultas para a visão? O que se encontra

camuflado aos interesses do capital?

Ao despontar como ponto basilar para o desenvolvimento do sistema capitalista, a economia cafeeira não se pautava apenas em suas plantações, mas, do mesmo modo, para uma multiplicidade de funções estabelecidas, em especial, nas políticas de trocas e relações exteriores. Certamente, ainda que incipiente, muito disso traduz uma sociedade brasileira recém-abolicionista e suas ideias liberalistas voltadas para os moldes europeus.

No texto "As ideias fora do lugar" (SCHWARZ, 2000, p. 9-32) do crítico literário Roberto Schwarz, o autor menciona tal atitude como "comédia ideológica" em descompasso com o contexto nacional em questão. Visualiza-se uma adesão da burguesia aos preceitos, a partir do vícios cultural para produção de uma distinção social. Daí o recurso arquitetônico como ornamento para reafirmação da superioridade e em sincronismo com tudo o que há de mais moderno.

O uso de materiais e técnicas advindos da Europa para uma intenção emancipadora atuava como farsa ou falsa realidade, atitude esta que podemos identificar no documentário. É perceptível a necessidade de adequação de costumes culturais e sociais em que nada se correlaciona com nossa história.

Como mencionam os artistas visuais Arjuna Neuman e Denise Ferreira da Silva, em seu vídeo experimental "*Serpent rain*" (2016), e que vai ao encontro com o sintoma nacional, trata-se do materialismo histórico e suas formas continuadas dos modos de produção. Ora, ao remodelar as categorias de mão de obra, identificamos o deslocamento do trabalho escravo para um outro momento da história. No plano das convicções, sua participação pode não se apresentar efetiva no sistema pré-capital, contudo, há de se considerar sua importância na acumulação primitiva de bens.

Desse modo, o palacete de Nhonhô é visto, aos olhos da contemporaneidade, como caricatura de uma sociedade organizada em torno dos antagonismos

de classe que definem o país. "Podemos pensar a escravatura como algo que aconteceu no passado – e aconteceu no passado – mas, ao mesmo tempo, os produtos do trabalho escravo permaneceram nas nossas vidas, nas nossas instituições..." (NEUMAN; SILVA, 2016).

Retidos em um imaginário – lunático – histórico, a perspectiva eurocêntrica se mostra imprópria e isso alonga os distanciamentos da "experiência histórica concreta". Um discurso vago, homogeneizante e reducionista que se agrava, no Brasil, a partir da "legalidade moderna e republicana e sua alienação em relação à ordem racializada". Ficam sobressalentes repetições de poder: mudam-se as bases institucionais, mas não as mãos detentoras de privilégios (SEGATO, 2021, p. 70-71).

A partir de uma teoria ontológica estruturante de dominação, a pequena São Paulo dos anos 1920, que começara a se desenvolver como polo industrial, se constituía a serviço dos grandes cafeicultores. E seus palacetes, ainda que apresentassem cômodos reservados às atividades culturais, tais como capela, anfiteatro, jardim, se voltavam para um público muito específico.

Edificações que podem ser correlacionadas aos templos religiosos: lugares sagrados e definitivamente apáticos a tudo que se encontra do lado externo. Aqui, o interno atua como ambiente de purificação, tal qual menciona O'Doherty (2002), tempos depois, em sua teoria do cubo branco. Não se trata, exatamente, do cubo branco a partir dos preceitos do autor, mas, de certa forma, é disso que estamos falando. Talvez, uma falsa ideia de "cubo branco" mais ou menos tão equivocada quanto a sociedade, mas que norteia os primórdios da vida cultural/artística brasileira.

Para quem é permitido o acesso, lhe é atingido o sacramento. Um local em que, em desacordo com O'Doherty, nem todos os olhares são bem-vindos e muito menos seus corpos. No referido contexto histórico, os profanos são os outros não corporificados, de visão limitada.

O oco dentro do oco

A respeito do documentário "Nhonhô", Beiguelman (2020) o descreve como uma possível biografia que abarca não somente o casarão nem a história da cidade de São Paulo e sua emancipação urbana, mas um discurso construído a partir dela. Na busca de fragmentos que auxiliem no resgate de narrativas anacrônicas, os artistas se deparam com alguns contratempos. São estes: a não autorização do uso de imagem do casarão que, nos dias de hoje, se reconfigura como Shopping Pátio Higienópolis e, aos fundos, como sede do Paço das Artes; carência de informações do casarão referentes ao período em questão, no caso, os anos 1930; e, por fim, o período pandêmico, que dificultou o acesso aos arquivos públicos. Então, como recriar uma realidade não mais existente? Sem personagens nem rostos, os artistas remontam a história a partir de imagens processadas por IA, alternativa encontrada como resolução dos problemas enfrentados. São fotografias de arquivos e/ou disponibilizadas nas redes, que permitiram a visualização dos cômodos da casa.

É interessante atentar-se, ao longo da produção audiovisual, que esses mesmos cômodos de que se tem informações, são destinados, também, para uso público. Quanto aos ambientes privados, não se tem acesso nem informações. O que contém e o que escondem, parece difícil saber.

Assim, "Nhonhô" nos fala de lacunas. Uma câmera a caminhar por uma casa vazia. Um percurso pouco explorado por um estrangeiro – entende-se, aqui, como o que se encontra externo, do lado de fora, o intruso. Tão intruso que nem mesmo hoje se tem o direito ao acesso. Ou melhor, até se tem, mas se destina aos fundos do palacete. Então, pelos olhos de quem estamos enxergando? (Figura 01).



Figura 01: Disponível em: < <http://www.desvirtual.com/portfolio/nhonho-de-giselle-beiguelman-e-ile-sartuzi/>>. Acesso em 16 jan 2022. Captura de tela do documentário Nhonhô (2020) em 01:49 min, Giselle Beiguelman e Ilê Sartuzi. Visualiza-se na imagem acima, o pátio do Palácio Nhonhô ainda em desenvolvimento arquitetônico. Reproduzida com o recurso da inteligência artificial, falhas podem ser identificadas e, portanto, tornando a imagem incompleta.



Figura 02: Disponível em: < <http://www.desvirtual.com/portfolio/nhonho-de-giselle-beiguelman-e-ile-sartuzi/>>. Acesso em 16 jan 2022. Captura de tela do documentário Nhonhô (2020) em 03:30 min, Giselle Beiguelman e Ilê Sartuzi. O frame preto acaba por simbolizar a passagem de um cômodo da casa para outro. Do externo – o pátio-, para o interno –o anfiteatro.



Figura 03: Disponível em: < <http://www.desvirtual.com/portfolio/nhonho-de-giselle-beiguelman-e-ile-sartuzi/>>. Acesso em 16 jan 2022. Captura de tela do documentário Nhonhô (2020) em 03:40, Giselle Beiguelman e Ilê Sartuzi. A imagem acaba por representar o anfiteatro do Palácio de Nhonhô, uma área reservada para acontecimentos culturais e voltados para a elite paulistana.

Permeado por fragmentações que não se completam no campo imagético e informacional, o documentário atua como uma síntese do imaginário a ser evocado. Sua estrutura narrativa nos faz pensar nos métodos utilizados por Benjamin em “A infância em Berlim por volta de 1900”, em que arquivos de fragmentos auxiliam na tecelagem do conto. Nada tem a ver com a montagem de um quebra cabeça, em que peças se encaixam repetidas vezes em um único lugar. O caráter descritivo, adotado por Benjamin e pelos artistas, em “Nhonhô”, não representa um resgate histórico e nem intenta seguir um fluxo contínuo, pois, afinal, existem várias maneiras para falar algo.

Por uma perspectiva benjaminiana, a fragmentação narrativa parece instigar um deslocamento que leva o consumidor da obra de um lugar a outro, do passado ao presente e ao futuro. Podemos interpretar seu método disruptivo associado ao despertar da memória. Ao pensarmos na cenografia do documentário experimental, identificamos o uso de recursos que acentuam tais intenções: a colorização dos ambientes externos e internos, o desenho de som e as passagens em blecautes.

Em contexto anacrônico e, ao mesmo tempo, atual, a narrativa se situa no não dito, que se desenvolve na fronteira do visível e do invisível. O olhar se revela por uma visão indireta: “o que é visível diante de nós, em torno de nós, só deveria ser visto como portando o traço de semelhança perdida, arruinada [...]”, como um *vestigium* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.35).

Tomamos como conceito de vestígio as ideias de Jean Luc Nancy (2012, p. 301) que, por sua vez, se apropria das análises em torno de São Tomás de Aquino, propondo, assim, o modo vestigial como “causalidade de sua causa”, desconsiderando sua forma. Ao considerar a máxima de que “onde há fumaça, há fogo”, o vestígio atua como uma pegada de um passante, um rastro deixado para trás como constatação de sua existência e de quem nada se sabe.

O vestígio é o resto de um passo. Não é sua imagem, pois o próprio passo não consiste em nada mais que seu próprio vestígio. Desde que ele é feito, ele é passado. O passo [...] não é um invisível, e tampouco é a simples superfície exposta do visível. [...] Esse ritmo comporta sequência e síncope, percurso e interrupção, traço e buraco, frase e espasmo [...] (NANCY, 2012, p. 304).

Por um lado, temos a “evidência de um volume”, inelutável ao nosso olhar: a mansão de Nhonhô Magalhães. Por outro, há uma “espécie de esvaziamento”, “a angústia de olhar o fundo do que nos olha”, e que não se encontra mais pautado no figurativo: “a imagem impossível de ver” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37).

Ao lançar mão de estratégias que aludem a abstração, Beiguelman e Sartuzi expandem o campo imagético a partir de interrupções como formas de explicitar os vazios identificados ao longo do processo artístico, histórico e cultural. “Os vazios vistos nas imagens em 3D são também uma presença das interdições. [...] Tem ainda a presença da ausência de muitas informações. Foi usado um vasto arquivo de documentos, mas a narrativa inclui lapsos, fantasias e ficções” (MORAES, 2021).

Como restauradores a preservar um patrimônio histórico, sendo este tombado em 2005, os artistas produzem um modelo fictício,³ que poderíamos interpretar como tentativas de reorganizar as ideias que, até então, se encontravam, como menciona Schwarz (1992), fora do lugar.

É o dedo indicador do narrador que aponta para uma “denegação do cheio”, recusando as certezas absolutas e relegando-as ao abandono. O desenvolvimento de um ambiente virtual acentua as impermanências do que, outrora, era tido como “afirmação condensada em dogmas”. Em uma justaposição do real e imaginário, a ausência de corpos antropomórficos dá lugar a presenças fantasmagóricas: a experiência do ver, como um exercício da crença, “é a afirmação de que aí não há nem um volume apenas, nem um puro processo de esvaziamento, mas ‘algo de outro’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 40 - 41).

O uso de legendas intensifica a existência de um narrador sem voz, sem rosto. A sua leitura decorre mentalmente. Os efeitos sonoros adotados nos fazem questionar se os ruídos vêm das paredes, nas quais quem nos conta a história é a única sobrevivente da época: a casa quase num processo de personificação.

As estratégias para a colorização das imagens também merecem destaque. As referências de luz e sombra utilizadas pela tecnologia IA⁴ se baseiam em bancos de imagens europeus. Como conta Beiguelman, em entrevista ao jornal Folha de São Paulo (2021), tal paleta confere o tom “de época” às imagens, uma “luz diáfana que entra pela lateral” e reforça a tentativa de espelhamento dos palacetes europeus em território nacional.

3 O termo utilizado refere-se ao programa de desenvolvimento de espaços tridimensionais digitais.

4 Segundo Beiguelman e Sartuzi, o recurso tecnológico de colorização retrospectiva é muito utilizado na restauração de imagens fotográficas. Devemos nos atentar para a produção das imagens “coloridas” do século XIX. O termo refere-se à colorização da imagem, uma vez que a chegada dos filmes analógicos coloridos no mercado só se deu no início do século XX. Ou seja, as fotografias eram colorizadas e, portanto, artificiais. Fato é que o padrão de restauração, para essa tecnologia, se baseia nos grandes bancos de dados de arquivos e imagens colorizadas da época e que são, em grande maioria, europeus e norte-americanos. Daí a tonalidade de cor e temperada das imagens.

Outra possibilidade de tensão é visualizada no uso dissemelhante da colorização para a reconstrução dos ambientes da casa. A paleta é caracterizada, nas áreas internas, como nacarada e outonal, enquanto, nas áreas externas, apresentam-se em tons pastéis. Produzida por programas que têm como parâmetro de colorização os bancos de imagens europeus e norte-americanos, em nada representa a luz tropical brasileira. Como Solange Farkas (2021) menciona, em seu texto curatorial, “o ‘desvio’ na cor de imagens históricas dos trópicos acaba por ecoar a ideia distorcida que a burguesia cafeeira tinha de si mesma, ao projetar, em São Paulo, uma espécie de Europa pessoal”.

Como se fossemos puxados a força do externo para o interno e vice-versa, o documentário acaba por acentuar a coloração em descompasso, acompanhado, frequentemente, pelos blecautes. Sartuzi comenta, no Jornal USP (2021), um pouco mais a respeito desse efeito apagão como estratégia de criação e os percalços encontrados ao longo do desenvolvimento da produção:

A fotogrametria é feita a partir de centenas de imagens de um objeto (os cômodos da mansão) e, da conjunção dessas imagens bidimensionais, um programa então desenvolve um espaço tridimensional digital. Porém, quando faltam informação e confiabilidade na sobreposição dessas imagens, o programa não consegue desenvolver o espaço, o que gera lacunas no vídeo. “As falhas da fotogrametria são uma coisa que interessava ao projeto aparecer porque, de alguma maneira, também sinalizavam a falta de informação que a gente teve ao longo do processo, do trabalho, as nossas interdições em relação a alguns espaços”.

Fato é que as problemáticas acerca do palacete podem ser identificadas até os dias de hoje. Marcado por sequências de irregularidades, foi tombado como patrimônio histórico sem qualquer questionamento do termo “nhonhô” e, em 2005, depois do processo de desmantelamento por parte dos órgãos governamentais, foi arrematado em leilão pelos

representantes do Shopping Pátio Higienópolis, sob condição de restauro, e uma parcela de sua área foi reservada para uso cultural.

Aos fundos do palacete, hoje Shopping Pátio Higienópolis, se encontra a atual sede do Paço das Artes. Mais uma vez, o conceito de externo e interno, privado e público, sendo tensionados. O panorama, sempre sugestivo, explicita um mecanismo social: a arte como forma de camuflagem à serviço dos interesses do capital. Na porta de trás, o acesso à cultura; na porta principal, os ambientes de consumo.

Táticas de desaparecimento⁵

Em entrevista⁶ ao VideoBrasil (2021), Beiguelman e Sartuzi ressaltam algumas atenuantes, quando tratamos das lacunas e invisibilidades, evocadas em “Nhonhô”. Em uma síntese, no que tange a elaboração dos planos de imagens, o palacete atua como pivô articulador, que se desdobra em vários processos de atualização. Pode-se pensar nas inúmeras camadas do colonialismo histórico, tão vigente em nossa sociedade e, por conseguinte, em suas formas de atuação no formato contemporâneo com o data colonialismo;⁷ nas transmutáveis relações de poder decorridas ao longo do tempo no bairro em questão: “a Higienópolis do século XXI não é mais a mesma do século XIX”; na compreensão de um mecanismo político, social e cultural marcado por uma extensa e arraigada prática de

5 Apropriação do título da exposição “Táticas de desaparecimento” (2021), com curadoria de Nathalia Lavigne e apresentação de obras de cinco artistas: Aleta Valente, Maryam Monalisa Gharavi, Nino Cais, Regina Parra, Sallisa Rosa e Thiago Honório. Esses artistas e outros questionaram a mudança de acesso à instituição cultural durante o período pandêmico, exclusivamente pela entrada principal do shopping.

6 A entrevista pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=ATaWlm6mGtE&t=2181s>

7 Giselle Beiguelman utiliza o termo cunhado por Nick Couldry e Ulises Mejias no livro “The costs of connection: how data colonizes human life and appropriates it for capitalism”. Em entrevista para a revista Select (2020), Mejias comenta que, apesar das distinções tanto no conteúdo quanto na forma entre o colonialismo histórico e o colonialismo de dados, ambos possuem o mesmo fim/função: tentativas de universalização de ideias e novas formas de expropriação por meio do uso de dados. Em última instância, trata-se do contemporâneo embarcado na plataformização da vida social. A entrevista pode ser acessada em: <https://www.select.art.br/e-preciso-combater-o-colonialismo-de-dados/>

autoritarismos; no vislumbre das atitudes estratégicas, que tornam a cultura um elemento interno e pouco acessível.

Diante de novos desdobramentos, a imagem se condiciona ao que Aby Warburg chamou de “natureza sintomal”. Benjamin, por sua vez, se aproxima desse mesmo conceito ao tratar a imagem dialética como formação crítica: “uma imagem capaz de se lembrar sem imitar, capaz de repor em jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo”. A partir daí, a reinvenção da memória sem que isso signifique, necessariamente, um apagamento do passado (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 114).

Assim, a imagem dialética não se volta para uma memória de perdas, mas para uma aproximação da “relação das coisas passadas a seu lugar, ou seja, como a aproximação mesma de seu ter-lugar”. Didi-Huberman (2010, p. 174), ao se utilizar dos preceitos de Benjamin, traduz a concepção de memória como “atividade de escavação arqueológica”, própria da tarefa do historiador.

Ao dialetizar as imagens que se encontram condicionadas no “ter-lugar”, são suscitadas posições conflitantes, que compõem o sujeito no discurso colonial. Ao partir de um repertório historicista escravocrata, a tomada de posicionamentos acaba por se voltar para um “local de permanência e de fantasia”, como menciona Homi K. Bhabha (1991, p. 195). Ora, para que a continuidade de uma identidade homogênea se mantenha, métodos de encobrimento são praticados e, portanto, a necessidade da invisibilidade para a manutenção repetitiva e hegemônica das relações de poder. Tal comportamento explicita a ocultação histórica brasileira e as atividades culturais.

Para uma possível consideração final deste artigo, o que salta aos olhos é a insistência dissimulada de tempos amnésicos. Assim, ao pensarmos, em um viés cultural e patrimonial, a noção de desaparecimento, do palacete e do Paço das Artes, parece atuar como alternativa de sobrevivência. No que

tange o contexto histórico, social e político, a cronologia dos tempos contemporâneos parece nos confundir, ao identificarmos uma espécie de prolongamento de um passado que se mistura com o presente. Já não se sabe quando o hoje é o ontem e quando o ontem é o hoje, pois as ideias parecem ainda permanecer fora do lugar.

O conceito de resistência se faz necessário como uma atitude tática e, certamente, se manter invisível talvez seja uma tentativa de não desaparecimento. Não tomemos isso como a melhor prática para a “resolução” das problemáticas, mas uma reflexão que permeia o recorte na produção audiovisual. Coloca-se em disputa uma lembrança histórica marcada por inúmeras fragmentações distorcidas e um olhar anacrônico sobre a cultura, em que até mesmo o próprio palacete, como sede do Paço das Artes, luta para se manter em pé e aceita a subordinação dos termos de “espelhamento” de um shopping.

Referências

- BEIGUELMAN, Giselle; SARTUZI, Ilê. **Pollyana Quintella conversa com os artistas Giselle Beiguelman e Ilê Sartuzi: depoimento** [2021]. Entrevista concedida ao VideoBrasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ATaWlm6mGtE&t=2242s>>. Acesso em 8 jan 2022.
- BENJAMIN, Walter. **Infância em Berlin por volta de 1900. Obras escolhidas II. Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 71-142
- BHABHA, Homi K. A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: Heloisa Buarque de Hollanda (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991, p. 178-203.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FARKAS, Solange. **Texto curatorial**. Disponível em: <<http://www.desvirtual.com/portfolio/nhonho-de-giselle-beiguelman-e-ile-sartuzi/>>. Acesso em 22 mar 2022.
- FERRAZ, Marcos Grinspum. Giselle Beiguelman e Ilê Sartuzi: muito além da história de um casarão. **Revista ARTE!Brasileiros**. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/muito-alem-da-historia->

de-um-casarao/>. Acesso em: 17 fev 2022.

MORAES, Carolina. Palacete reconstruído artificialmente mostra como o poder se atualiza no Brasil. **Folha de São Paulo**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/03/palacete-reconstruido-artificialmente-mostra-como-o-poder-se-atualiza-no-brasil.shtml?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996>. Acesso em: 19 fev 2022.

NANCY, Jean-Luc. O vestígio da arte. In: Sphéfane Huchet (org.). **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 289-306.

NHONHÔ. Direção de Giselle Beiguelman e Ilê Sartuzi. São Paulo, 2020. 09min46seg. Disponível em: <<http://www.desvirtual.com/portfolio/nhonho-de-giselle-beiguelman-e-ile-sartuzi/>>. Acesso em 16 jan 2022.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SÃO PAULO, **Projeto de lei n 423**, 27 de junho de 2005. Dispõe sobre a denominação de "Carlos Leoncio de Magalhães – "Nhonhô Magalhães" ao viaduto sobre a Rodovia Washington Luís, no Km 287. Disponível em: <http://www.al.sp.gov.br/spl/2005/06/Propositura/5734431_579509_propositura_Projetodelei_579509.doc>. Acesso em 10 fev 2022.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 1922.

____, **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo

social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

240 p. (Coleção Espírito Crítico)

SEGATO, Rita. Aníbal Quijano e a perspectiva da colonialidade do poder. **Crítica da colonialidade em oito ensaios e uma antropologia por demanda**. Tradução de Danú Gontijo e Danielli Jatobá. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

SERPENT RAIN. Direção de Arjuna Nelman e Denise Ferreira da Silva, 2016. 30min. Disponível em:< <https://ehcho.org/conteudo/serpent-rain>>. Acesso em 12 fev 2022.

ZANFER, Gustavo. Documentário conta a história de São Paulo através de casarão histórico. **Jornal USP**. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/atualidades/documentario-counta-a-historia-de-sao-paulo-atraves-de-casarao-historico/>>. Acesso em: 19 fev 2022.

Recebido em: 09 de maio de 2023.

Publicado em: 09 de agosto de 2023.