

Entre imagens, objetos, experiências e mundos: as redes discursivas das artes ameríndias

Marcia Arcuri

Como citar:

ARCURI, Marcia. Entre imagens, objetos, experiências e mundos: as redes discursivas das artes ameríndias. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 634-662, mai.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675013>.

Imagem [modificada]: Tecido com motivos escalonados espelhados Chacay c.900 – 1.300 d.C. Comodato MASP Landmann, São Paulo, Brasil. Reprodução: acervo da autora.

Entre imagens, objetos, experiências e mundos: as redes discursivas das artes ameríndias

Among images, objects, worlds and experiences: the Amerindian arts' discursive networks

Marcia Arcuri*

RESUMO

Este ensaio tem como enfoque os processos curatoriais de exposições e de coleções das artes indígenas expressas na materialidade arqueológica, reflexão que pode ser construída a partir de uma multiplicidade de vetores analíticos. Como recorte, propomos analisar processos de curadoria de cinco exposições de peças arqueológicas pré-colombianas, organizadas em instituições brasileiras entre 2005 e 2023, cruzando três perspectivas de abordagem crítica: os acervos arqueológicos e etnográficos como produtos e produtores de colisões entre as histórias ocidentais e indígenas de longa duração; a arte indígena como expressão da tensão permanente entre ontologias e valores; o museu indígena, ou a indigenização do/no museu, como forma de resistência das alteridades possíveis. O objetivo da discussão é contribuir para o debate sobre os desafios futuros para a curadoria das coleções de arte ameríndia no Brasil, pela perspectiva da arqueologia.

PALAVRAS-CHAVE

Arte. Arqueologia. América Indígena. Curadoria. Museus.

ABSTRACT

This essay focuses on the curatorial processes of exhibitions and collections of indigenous arts expressed in the archaeological materiality, a discussion that may be addressed by several approaches. Our analysis will focus on the curatorial processes of five different exhibitions of Precolumbian archaeology which were organized in Brazil, between 2005 and 2023, crossing three perspectives of critical approach: understanding archaeological and ethnographic collections as generating forces, as well as products of the clashes between western and indigenous long-term histories; indigenous art as

an expression of the permanent tension between ontologies and values; the indigenous museum, or the indigenization of/in the museum, as a form of resistance to possible alterities. The aim of the discussion is to contribute to the debate towards the challenges for curating Amerindian art collections in Brazil, from the perspective of archeology.

KEYWORDS

Art. Archaeology. Indigenous America. Curatorship. Museums.

A reflexão proposta neste ensaio deriva da experiência pessoal, acumulada ao longo de vinte anos, de participação em processos curatoriais atrelados à pesquisa e à organização de exposições sobre as artes indígenas ameríndias expressas na materialidade arqueológica. Como recorte, escolhemos discutir os processos de curadoria de cinco exposições de peças arqueológicas pré-colombianas que foram apresentadas em museus e centros culturais brasileiros, entre 2005 e 2023. Partimos de provocações que, a nosso ver, perpassam três perspectivas analíticas distintas e não excludentes: a primeira delas propõe abordar os acervos arqueológicos e etnográficos ameríndios como produtos e produtores de colisões entre as histórias ocidentais e indígenas de longa duração; a segunda compreende a arte indígena como expressão da tensão permanente entre ontologias e valores; a terceira, por sua vez, projeta o museu indígena, ou a indigenização do/no museu, como forma de resistência das alteridades possíveis. O objetivo da discussão é contribuir para o debate sobre os desafios futuros para a curadoria das coleções de arte ameríndia no Brasil, pela perspectiva da arqueologia.

Minha primeira experiência como curadora se deu com exposição *Por Ti América* que esteve em cartaz entre os anos de 2005 e 2006, em três sedes do Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo). No mesmo ano de 2006, a Pinacoteca do Estado de São Paulo trouxe ao país a exposição *Tesouros de Sipán: o Esplendor da Cultura Mochica*, com a curadoria do arqueólogo peruano Walter Alva. Em 2010 foi a vez de *Ouros de Eldorado: Arte Pré-Hispânica da Colômbia*, mostra também organizada pela Pinacoteca, em São Paulo, curada por Efraín Sanchèz. Nas duas exposições da Pinacoteca atuei como colaboradora a convite do então diretor Marcelo Mattos Araújo. Praticamente uma década mais tarde chegaram ao público as exposições do *Comodato MASP Landmann*, parceira realizada entre o Museu de Arte de São Paulo e a família Landmann, que detém uma das principais coleções arqueológicas de arte latino-americana conhecidas. A primeira, em 2019, integrou o ano dedicado às Histórias das Mulheres – Histórias Feministas e apresentou 173 tecidos pré-colombianos. Em 2023, integrando o ano das Histórias Indígenas, foram expostos 721 objetos em cerâmica, pedra, metal, madeira, concha, sementes e osso¹, dentre os quais cinco foram produzidos após a invasão europeia, atribuídos ao período de conflitos e negociações entre a elite Inca e os espanhóis.

Pretende-se, ao longo deste ensaio, demonstrar como foi importante o acúmulo de experiências curatoriais distintas, mas que tiveram em comum o objetivo (compartilhado com as equipes envolvidas) de levar ao público brasileiro, não especializado, concepções expressas nas artes indígenas pré-coloniais. Em todas aquelas experiências foi fundamental perceber que o processo curatorial vai muito além da seleção de objetos, ou das metodologias adotadas para pesquisá-los. Cada processo curatorial despertou subjetividades responsáveis por ativar novos sentidos em nossa relação com as imagens e objetos. Tais experiências foram formadoras e constitutivas de nossas práticas na pesquisa acadêmica, tornando-se indissociáveis enquanto *práxis*.

Acervos arqueológicos e etnográficos como produtos e produtores de colisões entre histórias de longa duração



FIG. 1. Par de *keros* Chimú-Lambayeque, ouro e cobre, séc. XIII-XIV. Comodato MASP Landmann, São Paulo, Brasil. Reprodução: acervo da autora.

Nas figuras 1 e 2 observam-se três *keros* do comodato MASP Landmann, sendo os dois em metal [Fig. 1] de origem atribuída ao século XIV (que mescla elementos dos estilos arqueológicos chimú e lambayeque) e um exemplar em madeira [Fig. 2] em que aparece um cavalo, presença que atesta que a peça foi feita no Período Colonial. Relatos históricos do século XVI indicam que os *keros* eram sempre produzidos em pares e faziam parte do repertório material das relações rituais e diplomáticas entre governantes. As peças em metal são de particular interesse para os estudos sobre os processos de dominação, conflitos e alianças estabelecidas entre as lideranças chimú e lambayeque, na costa norte do Peru. Porém, são mais relevantes para a discussão aqui proposta dois aspectos evidenciados por esses objetos.

A permanência do *keros* como elemento central nas relações poder, perpassando a fronteira cultural fictícia entre os tempos pré-hispânico e colonial é o primeiro aspecto em destaque. O segundo recai sobre a forma

como os animais figuram nas peças. Na peça colonial [Fig. 2], o cavalo é domado pelo homem conquistador, ambos passando por cima de outra pessoa. Nos *keros* chimú-lambayeque [Fig. 1], as aves são antropomorfizadas e levam o toucado de duas plumas, atributo característico das lideranças chimú (Figueiredo, 2019). Nos três objetos também podem ser observados quadrados que remetem aos *tocapus*², elementos entendidos como insígnias e muito comuns na indumentária das elites incaicas, como nos mantos e cinturões dos governantes [Figs. 3 e 4]. É curioso o fato de que no kero de madeira [Fig. 2] os *tocapus* apresentem elementos típicos dos padrões visuais indígenas, mesmo sendo o formato do objeto uma inovação resultante da presença europeia. Ainda, a comparação desta peça com outro par de *keros* do mesmo período [Fig. 5] reforça a fluidez das fronteiras culturais estabelecidas entre grupos de identidades distintas, bem como a importância da análise comparativa de conjuntos de peças de coleções sobre as quais conhece-se muito pouco sobre seus contextos de proveniência.

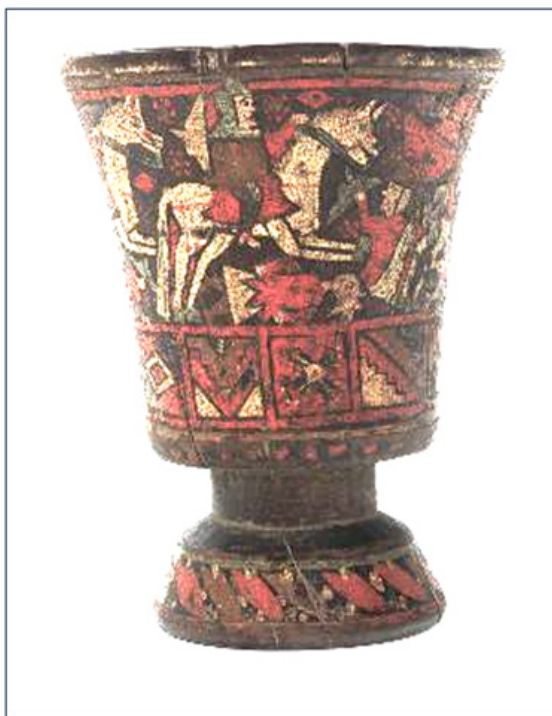


FIG. 2. *Kero* Inca Colonial. madeira, séc. XVI.
Comodato MASP Landmann. São Paulo, Brasil.
Reprodução: acervo da autora.



FIG. 3. Faixa horizontal de tecido com *tocapus*, proveniente de um *uncko* (manto) Inca. Esse tipo de faixa era posicionada horizontalmente no eixo central do manto (Delgado 2019). Comodato MASP Landmann. São Paulo, Brasil. Reprodução: acervo da autora.

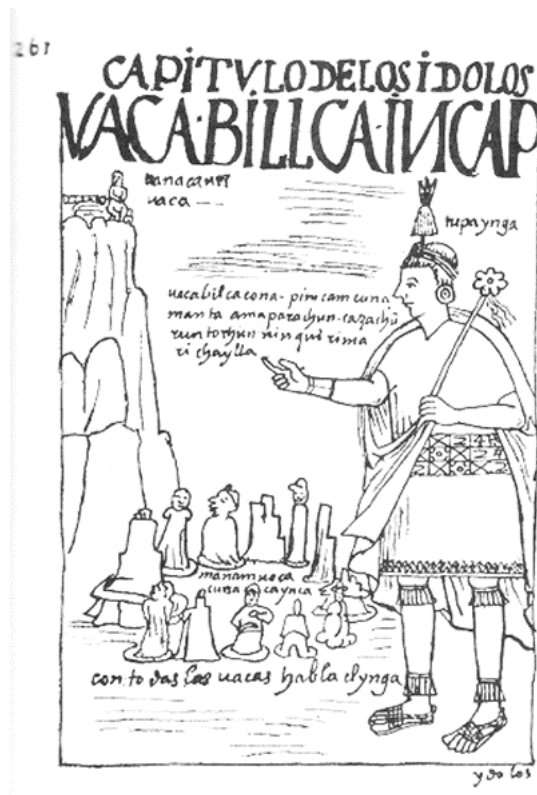


FIG. 4. Folio 261 da Nueva Corónica y Buen Gobierno, de Felipe Guaman Poma de Ayala (documento de 1615 d.C.) em que o cinturão do Inca leva *tocapus* e os numerais 2 e 4 dispostos de forma escalonada. Reproduzido: (Arcuri 2009).

O par reproduzido na Figura 5 apresenta formas e outras características visuais típicas dos *keros* incaicos pré-hispânicos, como a divisão dos campos visuais em duas partes separadas por uma linha central e o padrão dos *tocapus* monocromáticos quadrangulares concêntricos, feitos com linhas finas incisas sobre a madeira. Por outro lado, muitos elementos permitem identificar essas peças como provenientes do período do Vice-Reinado do Perú, criado em 1542. O estilo figurativo, em particular, não é uma

característica destacada na arte incaica. Enquanto as flores são típicas dos *keros* coloniais, os elementos zoomorfos apresentam uma mescla dos estilos autóctone e estrangeiro que chama particular atenção. Peças muito semelhantes a estas [Fig. 6], pertencentes ao Brooklyn Museum de Nova York, passaram pela técnica de laqueamento, outra inovação que provavelmente resulta das relações entre os *Kerukamayoq* (responsáveis pela manufatura dos *keros*) e os invasores (Montalván, 2014).



FIG. 5. Par de *keros* - Inca Colonial, madeira. Comodato MASP Landmann. São Paulo, Brasil. Reprodução: acervo da autora.



FIG. 6. Par de *keros* - Inca Colonial, madeira. Brooklyn Museum. Fonte: <https://smarthistory.org/keru-vessel/> (acessado em 07 nov. 2023).

A análise preliminar dos *keros* pertencente ao Comodato MASP Landmann, como exemplos de caminhos possíveis à curadoria e à pesquisa de coleções de arte indígena, apresenta-se aqui como uma primeira provocação no sentido de promover o debate sobre as perspectivas de abordagem inicialmente propostas. A primeira delas, que aponta os *acervos arqueológicos e etnográficos como produtos e produtores de colisões entre histórias de longa duração*, recai sobre as diferentes possibilidades de “leitura” dessas peças, a saber:

- os *keros* como testemunhos da resistência e negociação indígena ante as forças bélicas invasoras; como representativas das estruturas de poder incaicas e pré-incaicas; como evidências de ontologias multinaturalistas ameríndias (Viveiros de Castro, 2002, 2004);

- os *keros* como “objetos vivos” (Silva, 2005), que permanecem agindo sobre curadores, pesquisadores e público, suscitando ressonâncias e subjetividades (Gonçalves, 2005) sobre ontologias ocidentais e não ocidentais;

- os *keros* como uma “família de objetos”, analogamente à proposta de Denise Arnold publicada no texto “Recontextualizando restos materiais: relações familiares entre alguns membros do Comodato MASP Landamann e tecidos de outras coleções mundiais” (Arnold, 2019). Observadas a transmissão e/ou inovação de técnicas e motivos, a autora constrói uma genealogia estilística de um conjunto de tecidos, sugerindo a partir deste exercício analítico a permanência de uma lógica ancestral, matrilinear, compartilhada na arte têxtil mantida pelas mulheres andinas [Fig. 7].

Outra perspectiva de análise ainda possível para o conjunto de *keros* aqui reproduzidos é sobre a forma em que animais e plantas aparecem nesses objetos. São expressões que não se encaixam nas categorias representacionais da arte ocidental. O cavalo, por exemplo, é ao mesmo tempo signo e símbolo. Reúne em uma única imagem os sentidos duais da predação, pois na relação com os humanos ele é um animal ao mesmo tempo domado e que domina. Por outro lado, o cavalo é também símbolo do poder militar na perspectiva do invasor.

MODELO DE RELAÇÕES DE PARENTESCO ENTRE DIFERENTES
BOLSAS COM MOTIVOS DE LHAMA
A PARTIR DE UM DIAGRAMA DESENHADO POR DENISE Y. ARNOLD



FIG. 7. Modelo de “família de objetos” proposto por Denise Arnold (2019), comparando bolsas com motivos de lhamas do Comodato MASP Landmann e coleções internacionais. Reproduzido do Catálogo Comodato MASP Landmann. Vol. 1 Têxteis Pré-Colombianos (Arcuri, Muniz, 2023).

A arte indígena como expressão da tensão permanente entre ontologias e valores

E se discutíssemos as exposições de arte indígena de forma metaforicamente inspirada *nas alianças interessadas e obrigatórias, na intensificação das trocas pela dádiva* (Mauss, [1924] 2003) e *nas tecnologias do encanto* (Gell 1992)?

...ao falar em 'encanto', estou fazendo uso de uma terminologia que quer expressar a premissa geral de que as sociedades humanas dependem do consentimento de indivíduos propriamente socializados por meio de uma rede de intencionalidades. Embora cada indivíduo busque (o que cada indivíduo assume ser) seu interesse próprio, todos esses indivíduos engendram algo a atender a necessidades que não podem ser compreendidas no nível do ser humano individual, mas somente no nível das coletividades e suas dinâmicas (Gell, 1992: 43).

Propor este tipo de metáfora, aproximando conceitos tão distantes das categorias ocidentais que regem o mercado de exposições é apenas uma provocação em busca do diálogo com arqueólogos e antropólogos da arte dedicados ao estudo de tradições materiais ameríndias. Novamente, o exercício se dá a partir das exposições já mencionadas, desta vez com o olhar voltado às escolhas curatoriais frente às distintas possibilidades de interação com os “pares” acadêmicos, com os profissionais envolvidos na produção cultural e com os públicos. Os conceitos da antropologia clássica e contemporânea entram, assim, como figuras de linguagem aqui ativadas como recurso para retomar a segunda perspectiva de análise inicialmente proposta, que enxerga *a arte indígena como expressão da tensão permanente entre ontologias e valores*.

A exposição *Por ti América* foi idealizada no ano de 2004 por Alex Peirano Chacon, chileno erradicado no Brasil e com trajetória profissional ligada às artes gráficas. Com a aprovação de um projeto robusto, de uma mostra itinerante no Centro Cultural Banco do Brasil, Chacon entrou em contato comigo, convidando-me para assumir a curadoria do projeto. Apresentei a ele e à equipe dirigente do CCBB Rio de Janeiro o conceito gerador, sugerindo organizar o percurso expográfico em cinco módulos conceituais: cosmovisão; vida em sociedade; rituais; política e poder e, por fim, comunicação e linguagem. Todos convenceram-se da proposta e, a partir daí, Alex e eu partimos para uma viagem por países latino-americanos para eleger as peças e negociar os empréstimos com os museus.

A data escolhida pelos organizadores para inaugurar a exposição na sede do CCBB Rio foi o dia 12 de outubro (“dia das Américas”). A mostra reuniu 362 peças arqueológicas provenientes de doze instituições, situadas em seis países (Peru, Colômbia, México, Guatemala, Argentina e Brasil). A escolha das obras, ainda durante a viagem e pelos meses de trabalho subsequentes, deu-se em diálogo permanente com Chacon, que conhecia profundamente as chamadas “culturas arqueológicas pré-colombianas”. Foi uma primeira experiência de construção de um processo curatorial em diálogo com pessoas não especializadas no tema, mas que muito tinham a acrescentar. A contribuição dos educadores do CPDOC/FGV foi também fundamental. Tínhamos pouco tempo; enquanto eu, Chacon e os demais organizadores da exposição lidávamos com todas as negociações e a produção de conteúdos para a exposição, o CPDOC acionou outros especialistas brasileiros e estrangeiros, por meio de entrevistas, elaborando o material que seria utilizado nas ações educativas. No catálogo, contamos com a colaboração de Eduardo Natalino dos Santos e de Leila Maria França, do Centro de Estudos Mesoamericanos e Andinos da USP, além do apoio das estagiárias Cássia Bars, Eliza Giorgi e Marisa Mello. Ainda, é fundamental lembrar, a assessoria de imprensa conseguiu uma divulgação de alcance ímpar. No primeiro mês em cartaz, *Por ti América* alcançou 300% de valorização de mídia³ e os catálogos à venda se esgotaram. Gratuita, a exposição bateu recorde nacional de público⁴.

Os processos curatoriais das exposições *Tesouros de Sipán* e *Ouros de Eldorado* foram bem diferentes. As exposições tiveram curadoria estrangeira e meu envolvimento como assessora curatorial e científica se deu por indicação da instituição que recebia as exposições, no caso a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em ambos os casos as peças a serem expostas já tinham sido escolhidas e o trabalho consistiu-se mais em auxiliar na coordenação editorial, assim como na produção de textos e dos demais conteúdos expográficos. Em *Ouros de Eldorado* contribuí também com o texto “Arte e Ritual na América Indígena”, publicado no catálogo. Conceitualmente,

o viés ali apresentado foi bem diferente do texto “A Arte da Ourivesaria Pré-Hispânica da Colômbia” (Sánchez 2010), assinado pelo curador da exposição Efraín Sánchez. O primeiro buscou dialogar com os referenciais da Antropologia da Arte; já o segundo priorizou uma abordagem discursiva orientada pela História da Arte e pela revisão conceitual mais recente “dos sentidos da arte”, referenciada em um debate construído unicamente sobre categorias ocidentais.

Em “Arte e Ritual na América Indígena” (Arcuri 2010b) busquei articular referenciais que muitos consideram incongruentes, na abordagem sobre as artes indígenas. Tinha um propósito claro, o de aproximar minha formação em Estudos Ameríndios, do Mestrado no Departamento de História e Teoria da Arte da Universidade de Essex, Inglaterra (curso idealizado pelo linguista Gordon Brotherston) e os referenciais da antropologia da arte feita no Brasil, que tornavam minhas “leituras” do material arqueológico ameríndio cada vez mais instigantes. Para mim, a interpretação de signos que se repetiam no material arqueológico, inspirada nas ontológicas descritas nas etnografias apresentadas pela antropologia brasileira, parecia coerente.

O crescente interesse pelos relatos etnográficos levou-me também ao contato com etnografias de outros continentes – como as “categorias visuais elementares e compostas” e as “transformações espaço-temporais”, definidas nos trabalhos de Nancy Munn (1966, 1977) na Oceania – o que me permitiu propor aproximações com a “gramática visual” proposta por Gordon Brotherston (1992, 1995) na concepção do módulo “comunicação e linguagem” da exposição *Por ti América*. Claro, não se pode perder de vista que as noções de efemeridade relativas às pinturas na areia dos Walbiri e às dinâmicas de produção/uso das canoas de gawa (com a profusão de categorias alternativas para entender os objetos-imagens, apreendidas do contato com os indígenas), são muito alheias aos contextos de proveniência das coleções arqueológicas dos museus, que reúnem “seres outro que humanos”, desenterrados de planos sensíveis, objetos que coexistem em múltiplos mundos (Soares, 2022). A materialidade acessada por meio dessas

coleções de arte indígena é, em sua grande maioria, proveniente de tumbas ou de outros contextos rituais.

Ainda no artigo “Arte e Ritual na América Indígena”, estava posto o argumento de que as artes indígenas podem ser um meio privilegiado de comunicação com o sobrenatural; expressam “categorias de alteridade cósmica por meio das quais os povos indígenas definem, por oposição lógica, sua própria especificidade, ou seja, a natureza de sua essência e sua humanidade” (Gallois apud Vidal, 2001: 13). Geradores de sentidos polissêmicos (Layton 2003), os objetos não apenas mediam as comunicações entre humanos, mas integram as redes de interação entre os corpos humanos e não humanos, sendo essa dinâmica marcada principalmente pela instabilidade das cadeias comunicativas. Este é um dos motivos que dificultam diferenciar os conceitos de arte ou artefato, para pensar as artes indígenas (Lagrou 2010).

O mesmo argumento foi retomado em “Cosmografias ameríndias: a arte e o ‘ato de animar’” (Arcuri 2019), desta vez com referência a Benjamin Alberti (2007), entre outros, e sua defesa de que “os objetos e imagens não devem ser entendidos como representações estáticas, mas como extensões móveis da prática... [todo entendimento] deve ser [portanto] infligido pela lógica de que tudo é movimento ou instabilidade” (Alberti apud Arcuri 2019: 221). Reunindo evidências andinas que remetem à ritualização das “disjunções” espaço-temporais (Gillespie 1991; Arcuri 2011), e também ao conceito de cosmografia ritual, o artigo propõe que:

associada a essa concepção espaço/tempo, a ‘cosmo-grafia’ pode ser entendida como prática ritual que ‘grafa’, ou intervém – por meio da transformação da matéria, do corpo ou da paisagem – nas dinâmicas e ciclos sociocósmicos (esses marcados por rupturas/disjunções e continuidades na interação entre opostos), tanto na escala do indivíduo (rituais de passagem, funerários, etc.), como social (relações grupais, rituais de caça, relações de predação, guerras) e natural/cósmica (solstícios, equinócios, eclipses ou fenômenos climáticos como os *niños*). Como resultado destas práticas são materializados objetos e espaços que, visualmente, expressam conceitos

ou princípios cosmológicos descritos, ainda hoje, em muitas etnografias ameríndias (Arcuri 2019, 225).

Alguns dos objetos discutidos nessa análise, sobre as cosmografias rituais ameríndias, são pertencentes ao Comodato MASP Landmann. Nas duas exposições realizadas no MASP, as peças que trazem a articulação entre o motivo escalonado e/ou os motivos circulares/espinalados/volutas [Figs. 8 a 15] foram dispostas, quando possível, em conjuntos nas vitrines, ou com legendas explicativas que chamavam a atenção do público para a presença daqueles signos. A mesma estratégia já havia sido feita na exposição *Por Ti América*, no módulo denominado “Comunicação e Linguagem”. Ali estavam expostas peças importantes para a compreensão dos motivos escalonados e espinalados que expressam uma espécie de síntese cosmográfica. Quando analisados em conjunto, são objetos que materializam concepções espaço-temporais e ordenam dinâmicas sociais, políticas e econômicas por meio de rituais e de relações de troca (Arcuri 2009; Arcuri 2029). Exemplares de um vastíssimo repertório de peças, como as que compõem a Fig. 16 (que foram expostas nas exposições *Por Ti América* e *Tesouros de Sipán: o esplendor da cultura Mochica*), são encontrados em coleções e museus espalhados por todos os continentes. O módulo “Comunicação e Linguagem” extrapolava também o território andino, trazendo exemplos da arte pré-colonial mesoamericana, amazônicas e circuncaribenhas nos quais os visitantes podiam identificar, com facilidade, elementos visuais que claramente sintetizam conceitos ou ideias, a partir da abstração, mesmo quando não alcançamos seus significados ou sentidos.

Outro exemplo interessante a essa discussão é peça reproduzida na Fig. 17, um peitoral Nariño confeccionado em *tumbaga* dourada, trazido à Pinacoteca na exposição *Oros de Eldorado: arte pré-hispânica da Colômbia*. A origem da peça é atribuída aos Andes Setentrionais, mas em zona de confluência com os Andes Centrais e o Circuncaribe, região conhecida pela dificuldade de estabelecer fronteiras entre estilos visuais e tecnológicos, quando analisados os conjuntos materiais arqueológicos⁵.



FIGS. 8-9. Estatuetas com incisões dos motivos estilizados (escalonamento/voluta/círculos concêntricos) da síntese cosmográfica ritual andina. Chavín c. 800 – 300 a.C., cerâmica. Comodato MASP Landmann. São Paulo, Brasil. Reprodução: acervo da autora.



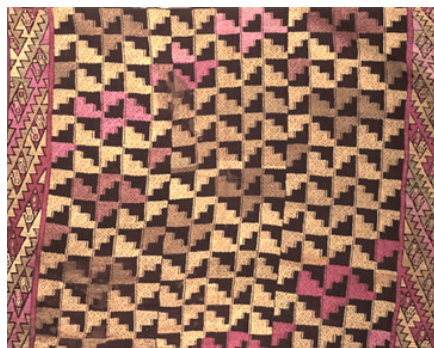
FIGS. 10-11. Vasos zootropomorfos com motivos modelados, pintados e incisos (escalonamento/voluta/espiral) alusivos à cosmografia ritual andina. Moche c. 1 – 750 d.C, cerâmica. Comodato MASP Landmann. São Paulo, Brasil. Reprodução: acervo da autora.

FIGS. 12 (A-B). Vaso zooantropomorfo com motivos pintados espiralados e escalonados alusivos à cosmografia ritual andina. Moche c. 1 – 750 d.C, Cerâmica. Comodato MASP Landmann. São Paulo, Brasil. Reprodução: acervo da autora.



FIGS. 13 - 14. Vaso com motivos pintados estilizados da voluta escalonada Nasca -Huari c. 530 a 650 d.C., cerâmica. Comodato MASP Landmann, São Paulo, Brasil e; Vasos com motivo "chakana" e motivos escalonados como pintura facial Huari c. 600 – 900 d.C., cerâmica. Comodato MASP Landmann, São Paulo, Brasil. Reproduções: acervo da autora.

FIG. 15. Tecido com motivos escalonados espelhados Chacay c.900 – 1.300 d.C. Comodato MASP Landmann, São Paulo, Brasil. Reprodução: acervo da autora.



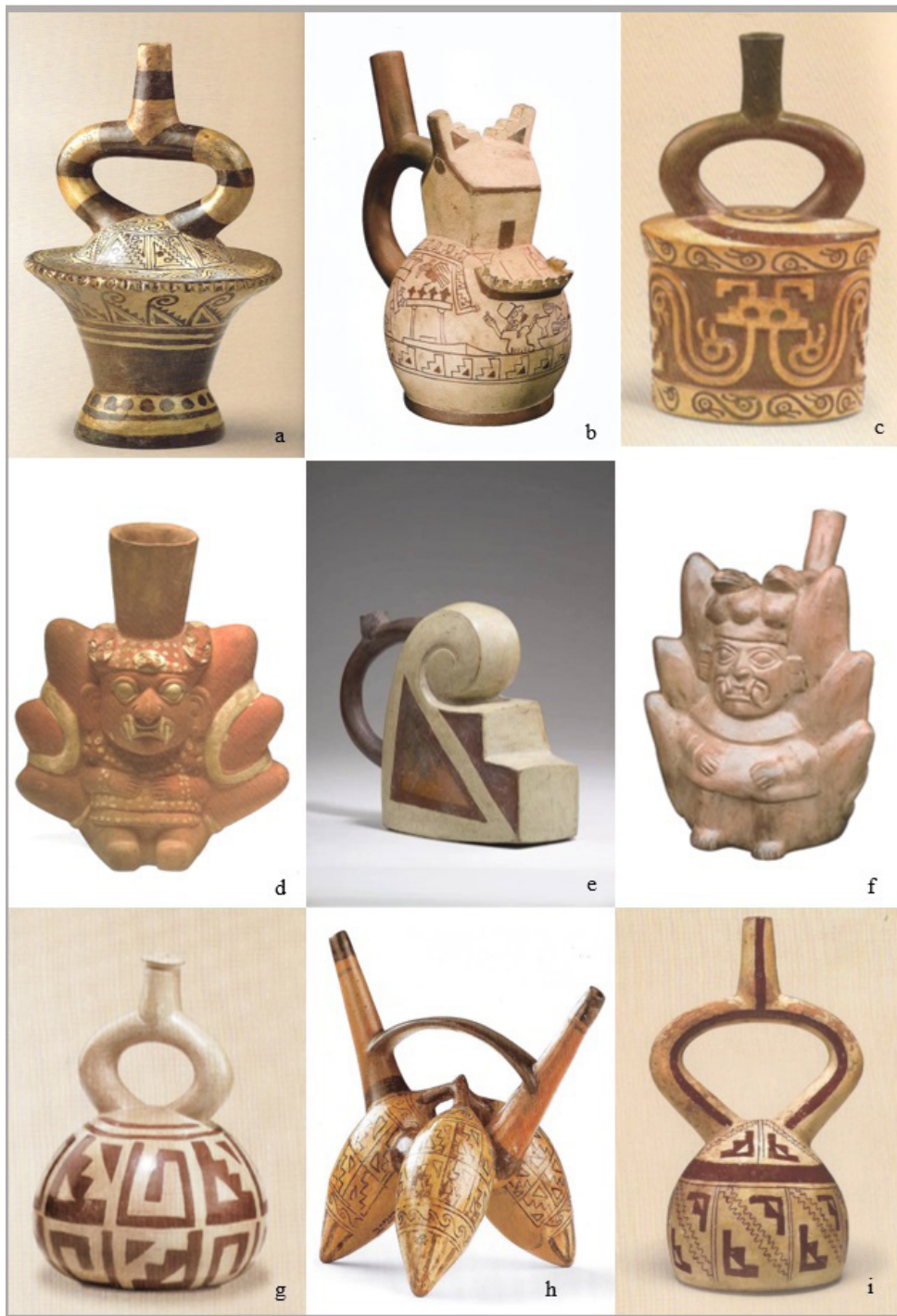


FIG. 16. Conjunto de objetos cerâmicos que apresentam, de forma mais figurativa ou abstrata, as formas e os motivos escalonados e espiralados (ou circulares) compostos, junto a outros elementos (ou seres) que atuam nos rituais ou nas cosmografias Moche (c.50-700 d.C. – peças b, c, d, e, f, g, i) e Lambayeque (c.900-1300 d.C. – peças a, h), Costa Norte, Andes Centrais. Peças a, e, g, h: Muso Larco, Lima; Peças b, c: Comodato MASP Landammn, São Paulo; Peças d, i: Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, São Paulo; Peça f: Museo Tumbas Reales de Sipán, Lambayeque. Reprodução: acervo da autora.



FIG. 17. Peitoral Nariño (c. 600 - 1700 d.C.), com composição de volutas escalonadas, feito em *tumbaga* dourada. Museo del Oro – Bogotá, Colômbia. Reprodução: acervo da autora.



FIG. 18. Recinto ritual em formato de meia chakana, atribuído à segunda fase construtiva da Huaca Ventarrón, templo de adobe datado em aproximadamente 4.200 A.P. Lambayeque, Peru. Reprodução: acervo da autora.

São muitas as variações estruturais de composições que associam os elementos escalonados e espiralados, sendo importante evitar a simplificação das análises de conjuntos. De todo modo, a *chakana*⁶ é, certamente, a mais referenciada, aparecendo no repertório material, arqueológico ou não, de

quase todo o território andino e ao longo de milênios. A imagem é formada pelo espelhamento cíclico do motivo escalonado, unidade mínima de três degraus, alusivos aos pisos ecológicos andinos (Arcuri 2009; Arcuri 2019). É recorrente a associação do motivo escalonado com um elemento espiralado, identificando o signo como “voluta escalonada”, como em tantas das peças que foram expostas nas cinco exposições, dada a recorrência (e importância) deste elemento na materialidade arqueológica andina. Hoje popularmente conhecida como “cruz andina”, é uma imagem intensamente replicada e recriada em tecidos, acessórios e souvenirs, manifestando um conceito síntese cuja ocorrência mais antiga, até hoje conhecida, está na Huaca Ventarrón⁷, do vale de Lambayeque – Peru, templo construído há aproximadamente 4.200 anos [Fig. 18].

Nas mediações com equipes, com os próprios colecionadores e com o público das exposições do MASP, ficou evidente que a aproximação com a ideia de “codificação” ou “escrita”, observada a partir desses signos, segue provocando a fascinação das pessoas não familiarizadas com as ontologias indígenas (algo que já tinha sido identificado desde a exposição *Por ti América*). Junto às concepções de “sofisticação artística” e de “revolução tecnológica” remota, são temas que sempre provocam o encantamento das pessoas frente às peças arqueológicas e que, também, são destacados na divulgação da mídia. Outro aspecto que fascina o público é a profusão cromática e a integridade da preservação das cerâmicas andinas. Elas catalisam maior interesse, inclusive de pesquisadores, em comparação com os vasos monocromáticos atribuídos ao formativo andino. Em muitos casos, a elaboração técnica das cerâmicas do formativo é significativamente superior à qualidade das peças coloridas, mas o refinamento de acabamento nem sempre é percebido pelas pessoas. Assim, o que permanece em questão é: como podemos construir pontes de aproximação entre uma receptividade do público tão marcada pelas noções ocidentais de arte e as outras camadas de profundidade ontológica que as artes indígenas integram?

Talvez as curadorias que não incluem indígenas, por mais coletivas que se proponham, não estejam aptas a acessar tais camadas. Enquanto curadora e espectadora, ao acompanhar a montagem da exposição de *Sheroanawe HakiHiiwe: tudo isso somos nós* – inaugurada no mesmo dia que *Comodato MASP Landmann: cerâmicas e metais pré-colombianos* – senti profundo “encantamento” pela obra de Sheroanawe; imediatamente pensei em uma série de paralelos (conceituais) com suas sínteses cosmológicas, criadas a partir da repetição e da alternância rítmica de cores e formas, retilíneas e orgânicas, que compõem os desenhos do artista. Ele os descreve como “imagens da tradição ancestral e das memórias constituídas na pintura corporal e na arte dos objetos”. Concepções não muito distantes, porém voltadas para entender a arquitetura, os marcos sociogeográficos e as paisagens ancestrais, embasaram as provocações apresentadas no artigo “Paisagem cíclica, lugares de retorno: um estudo de resiliência cultural em cerro Ventarrón”, discussão inteiramente centrada em contextos arqueológicos muito remotos do vale de Lambayeque, costa norte-peruana, mas que também abordou as memórias e as identidades constituídas na paisagem ancestral do cerro (Fagundes, Arcuri 2023).

Infelizmente não houve tempo hábil suficiente para buscar o aprofundamento do diálogo com Sheroanawe sobre minhas inquietações, algo que deveria ser o primeiro passo da construção de uma curadoria compartilhada que, de fato, aproximasse nossos mundos. A experiência diante de seu trabalho imediatamente me remeteu às percepções vividas durante a transformação da emblemática escada vermelha de acesso ao segundo subsolo do MASP, pintada por artistas do coletivo Movimento dos Artistas Huni Kuin, para a exposição *MAHKU: Mirações*. Quando soube que a escada permaneceria pintada durante a exposição do *Comodato MASP* indaguei, confesso, como se ajustariam as pequeninas peças arqueológicas, dispostas em vitrines integralmente de vidro, diante daquela escala de imagens coloridas ao fundo... meu ocidentalismo estrutural mais uma vez

vinha bater à porta. Além da dificuldade de imaginar a coerência expográfica excepcional que seria alcançada pelo projeto da arquiteta Juliana Zeibell, eu ainda não havia percebido o quão interessante era a proposta, pela perspectiva da permeabilidade das fronteiras espaço/temporais. Como resultado, vivi a experiência transformadora de *MAHKU: Mirações*, saindo do estranhamento (ocidentalmente *interessado*) e encontrando o *encantamento* pela técnica.

MAHKU foi desmontada para abrir o espaço do segundo subsolo ao *Comodato MASP Landmann*. Com o encerramento desta última, as mirações permaneceram pintadas na escada assinada por Lina Bo Bardi, construindo novo diálogo, desta vez com a exposição *Histórias Indígenas*, que encerra o ano celebrativo de 2023. Nestes processos curatoriais, que envolveram tantas pessoas indígenas e não indígenas, talvez a escada “indigenizada” do MASP figure como um elo possível, uma ponte entre a ancestralidade, a contemporaneidade e o futuro da presença indígena nos museus.

A indigenização do/no museu, como forma de resistência das alteridades possíveis

Como visto, o texto não aborda a temática dos museus indígenas, pois são frutos de processo e experiências curatoriais muito distantes de minha trajetória. A reflexão assume o sentido contrário, que parte do interesse ocidental pelos objetos indígenas violentamente retirados de seus contextos de origem para figurarem como arte nos espaços ocidentais. O debate sobre a decolonialidade ou a necessidade de “desocidentalizar” os museus têm amadurecido e deve seguir pujante (Moutinho, 2018; Brulon, 2020; Vèrges, 2023)⁸. A premência de revisão epistemológica entre as pessoas que atuam nas instituições culturais e no mundo do colecionismo é da maior importância, mas trata-se de uma discussão complexa e que merece uma profundidade difícil de se alcançar em um único artigo.

A proposta de discutir os processos de indigenização *do e no* museu a partir de nossas experiências curatoriais resulta da compreensão de que as cinco exposições em que nos envolvemos na curadoria integraram a programação de museus (ou centros culturais) estruturados e mantidos pelos polos mais fortalecidos do capital social e financeiro do país. São instituições cujas origens estão no foco das críticas contemporâneas sobre a história de violências que permeia a constituição de coleções e acervos de arte e às quais têm sido cobrado posicionamento acerca do papel político e do engajamento social necessários às transformações no campo museal.

É relevante considerar que as exposições em foco foram organizadas em um espectro temporal de aproximadamente duas décadas, não sendo surpreendente certa mudança em nosso olhar curatorial. Deve-se notar, porém, que a maior propulsão para tais mudanças não partiu do amadurecimento acadêmico. Quando comparados os produtos relativos à comunicação, tais como os textos expográficos e dos catálogos, observa-se certa linearidade discursiva ao longo desses vinte anos. Entretanto, foi da interação com as equipes de acervo, expografia, comunicação, mediação, conservação, produção, coordenação editorial, assistentes curatoriais, administradores e gestores – isto é, da diversidade das equipes – que surgiram as transformações nas experiências curatoriais compartilhadas. Ao final, são esses processos coletivos que conformam as narrativas a partir das quais se apresentam as peças arqueológicas ao público. Mesmo quando atuando junto a uma única instituição⁹, a alteração de equipes cria dinâmicas bastante distintas, reforçando a potência da curadoria compartilhada. É importante lembrar, ainda, que são muitos os sentidos que podem ser dados ao conceito de curadoria compartilhada e não necessariamente ela envolve indígenas na produção de mostras e exposições de arqueologia ou arte ameríndia. No caso das exposições aqui analisadas, mesmo na última, que fez parte da programação do ano das Histórias Indígenas no MASP e compartilhou espaços com as exposições *MAKU – Mirações* e do artista Yanomami Sheroanawe HakiWiiki, seria um equívoco dizer que a curadoria

da exposição *Comodato MASP Landmann - Cerâmicas e Metais Pré-Colombianos* resultou da colaboração com indígenas. Nosso convívio com os artistas indígenas não pode ser confundido, neste caso, com uma curadoria com eles compartilhada.

A etimologia do termo curadoria pode levar a certa variedade de entendimentos, dependendo do campo de atuação. Partindo da origem latina da palavra, o curador é quem “zela”, “trata”, “cuida”. No campo das leis, curador é quem assume a responsabilidade de tomar decisões no lugar de pessoas que, por alguma razão, estão desprovidas de autonomia. Nos museus e galerias, o curador pode assumir distintos papéis, sendo amplo o espectro coberto pelas perspectivas museológicas de tendência mais tecnicista ou reflexiva (Ceravolo; Tálamo, 2007). Na tendência reflexiva, o tratamento do acervo é pensado a partir da interlocução com agentes externos, de forma aberta às pesquisas e voltada à produção de novos conhecimentos. Esta é uma condição basilar, ainda que não suficiente, à construção de processos curatoriais compartilhados. Um rápido mergulho na história da antropologia é suficiente para atribuir a preocupação com uma “leitura” contextualizada de objetos etnográficos ao primordial trabalho de Franz Boas. Entretanto, sabe-se que o interesse de antropólogos pelos acervos dos museus não foi a veia mais forte das etnografias do século XX. Como já apontaram muitos estudos, este cenário foi mudando paulatinamente a partir dos anos 1980, mas é muito mais recente o fortalecimento dos processos de curadoria indígena compartilhada, na reaproximação dos antropólogos com os museus (Cury, 2021). Em entrevista concedida à revista *Hawò*, o museólogo e antropólogo Aristóteles Barcelos Neto comenta seu trabalho de curadoria junto aos Waujá:

Embora os brancos sejam os agentes da coleta, os Waujá são os agentes fundamentais da criação, produção, significação e transação dos objetos. A agência deles excede, em muito, a dos coletores. Por isso, quanto maior a coleção, mais história ela conta, ou seja, mais agências dos parentes mortos podem nela ser identificadas (Caballero; Barcelos Neto, 2020: 4).

Em certa medida, pode-se atribuir o início do fortalecimento do debate sobre os alcances e limites do papel do curador tradicional, especificamente no trabalho com as artes indígenas, ao período dos movimentos da “contra-cultura”, da museologia social, e do empoderamento dos coletivos de artistas (Bruno 2015; Vasconcellos 2021; Goldstein 2021). As curadorias compartilhadas passam a tomar forma nesse processo que precede e fertiliza o terreno em que eclodem as demandas pela descolonização do museu, na última década. Nesse panorama, o fortalecimento das curadorias compartilhadas nos museus arqueológicos e etnográficos no Brasil pode ser considerada um tanto tardia.

Nos últimos vinte anos em que as exposições aqui analisadas foram realizadas, a abertura para curadorias mais participativas e interdisciplinares já era uma preocupação, não só minha como dos idealizadores, desde *Por Ti América*. Foi, porém, apenas nas exposições do Comodato MASP Landmann que alcançamos maior pluralidade conceitual e prática. Foram processos que careceram da efetiva participação indígena, mas que ao menos integraram atores engajados em revisar suas práticas e epistemes. É difícil saber se essa transformação deve ser atribuída à singularidade do momento de celebrações das Histórias das Mulheres – Histórias Feministas, em 2019, e das Histórias Indígenas, em 2023. Uma pergunta seguirá latente... qual será o futuro das coleções arqueológicas ameríndias nos museus brasileiros, considerando que até hoje não há um único objeto produzido em contexto pré-colonial externo ao território nacional integrando exposições de longa duração?

Retomando alguns aspectos comuns e específicos dos processos curatoriais vividos, arrisco concluir que houve avanço no sentido da valorização e da inclusão das ontologias indígenas na vida dos museus, mas que são as artes indígenas que se manifestam como formas de resistência e constroem as pontes para as alteridades possíveis. São imagens, objetos, experiências e mundos que se constituem como laços que nos conectam e ampliam os sentidos de nossas redes discursivas. Percebi que, ao longo

de vinte anos, a sedimentação de novas camadas na experiência curatorial permitiu observar a tensão, talvez permanente, entre as resiliências e as vulnerabilidades inerentes aos processos de inserção da materialidade das artes indígenas nos museus e centros culturais. Acredito que o ideal de relações simétricas está longe de ser alcançado; e talvez o único caminho para a reparação dos violentos sequestros dos corpos ameríndios – sejam eles cerâmicos, metálicos, têxteis ou humanos – necessite do acesso a linguagens ainda incompreendidas.

Referências

- ALBERTI, B. Destabilizing meaning in anthropomorphic forms from Northwest Argentina. *Journal of Iberian Archaeology*, v. 9, n. 10, p. 209-229, 2007.
- ARCURI, M. M. *Por ti América: arte pré-colombiana*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil / Pancrom, 2005. Catálogo de exposição.
- _____. The Tahuantinsuyu and the Power of the huacas in the centre x periphery of Cuzco. *Revista Do Museu de Arqueologia e Etnologia*. Suplemento n.9, p. 37-51, 2009.
- _____. *Ouros de Eldorado: arte pré-hipânica da Colombia*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010a. Catálogo de Exposição.
- _____. *Arte e Ritual na América Indígena. Ouros de Eldorado: arte pré-hipânica da Colombia*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010b.
- _____. El Occidente no vio el Sol nocturno: el papel de la dualidad complementaria de las fuerzas cósmicas en la organización política de las jefaturas amerindias. In: ROJAS, B. A.; LINARES, F. N. *Los pueblos ameríndios más allá del Estado*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- _____. Cosmografias Ameríndias: a arte e o ato de animar. In: SAVCIK, S.; BADER, H. (orgs.) *Culturas visuales indígenas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente*. Berlin: Estudios Indiana, 13, 2019, pp. 169-191.
- _____. A vida dos objetos do Comodato MASP Landmann: horizontes ancestrais. In: ARCURI, M. M.; MUNIZ, L. (orgs.) *Comodato Masp Landamann: Vol.2. Cerâmicas e Metais Pré-Colombianos*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2023, p.10-19.
- ARCURI, M. M.; MUNIZ, L. (orgs.) *Comodato Masp Landamann: Vol.2. Cerâmicas e Metais Pré-Colombianos*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2023, p.10-19.
- ARNOLD, D. Recontextualizando restos materiais: relações familiares entre alguns

- membros do Comodato MASP Landamann e tecidos de outras coleções mundiais. In: ARCURI, M. M. *Comodato Masp Landamann: Vol.1 Têxteis Pré-Colombianos*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019, p. 50-65.
- ARNOLD, D.; AYCA, E. E. Los debates en torno a los tocapus coloniales desde el Ayllu Qaqachaka, Bolvia. In: ARNOLD, D. *Hilos sueltos: los Andes desde el têxtil*. La Paz: Plural Ed., ILCA, 2007, p. 85-129.
- BROTHERSTON, G. *Book of the fourth world: Reading the native Americas through their literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- _____. *Mexican painted books*. London: British Museum Press, 1995.
- BRULON, B. 2020 Decolonizing museological thinking: reintegrating the matter to re-think museums. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 28, 2020.
- BRUNO, M. C. O. Informações em museus: alguns argumentos e muitos desafios. *Seminário Serviços de Informação em Museus*, 2015 p. 169-175.
- CERAVOLO, S. M.; TÁLAMO, M. F. Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação. *VIII ENANCIB-Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, 2007.
- CABALLERO, I. V.; BARCELOS NETO, A. Museus, filmes e festas: entrevista com Aristoteles Barcelos Neto. *Hawò*, v. 1, p. 1-29, 2020.
- CURY, M. X. O protagonismo indígena e museu: abordagens e metodologias= Indigenous protagonism and museum: approaches and methodologies. *Museologia e Interdisciplinaridade*, 10.19 (2021): 14-21.
- DELGADO, C. T. Os têxteis do Comodato MASP Landamnn: alguns aspectos de sua conservação. In: ARCURI, M. M. *Comodato Masp Landamann: Vol.1 Têxteis Pré-Colombianos*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, p. 68-78, 2019.
- GELL, A. The technology of enchantment and the enchantment of technology. *Anthropology, art and aesthetics*, v. 1992, p. 40-63, 1992.
- GILLESPIE, S. D. Ballgames and boundaries. *The Mesoamerican Ballgame*. University of Arizona Press, Tucson, 1991, p. 317-345.
- GOLDSTEIN, I. S. Comentário II: Um olhar antropológico sobre a curadoria: da agência dos objetos a sua artificação. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 29, 2021.
- FAGUNDES, M.; ARCURI, M. M. Paisagem cíclica, lugares de retorno: um estudo de resiliência cultural em Cerro Ventarrón, Lambayeque, Peru. *Revista de Arqueologia*, v. 36, n. 1, p. 225-244, 2023.
- FIGUEIREDO, M. L. B. *Arqueologia andina no Vale de Lambayeque: um estudo dos contextos cerimoniais, variabilidade cerâmica e estilos arquitetônicos das ocupações do Período Tardio*. Tese (Doutorado em Arqueologia). São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2019.
- LAGROU, E. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, n. 2, 2010.

- LAYTON, Rt. Art and agency: a reassessment. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 9, n. 3, p. 447-464, 2003.
- MOUTINHO, M. C. *Museologia Decolonial: os Pontos de Memória e a insurgência do fazer museal*. Dissertação. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2018.
- MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MONTALVÁN, P. G. Resenha do livro *Negotiated Settlements: Andean Communities and Landscapes Under Inka and Spanish Colonialism*, de Steven A. Wernke. *Ethnohistory*, 61.3, p.603-604, 2014.
- MUNN, N. D. Visual Categories: An Approach to the Study of Representational Systems 1. *American anthropologist*, v. 68, n. 4, p. 936-950, 1966.
- _____. The spatiotemporal transformations of Gawa canoes. *Journal de la Société des Océanistes*, v. 33, n. 54, p. 39-53, 1977.
- SÁNCHEZ, E. A Arte da Ourivesaria Pré-Hispânica da Colômbia. In: ARCURI, M. M. *Ouros de Eldorado: arte pré-hipânica da Colômbia*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de Exposição.
- SILVA, F. Objetos vivos: a curadoria da coleção etnográfica Xikrin-Kayapo' no Museu de Arqueologia e Etnologia-MAE/USP. *Revista Estudos Históricos*, 2.36, p. 93-110, 2005.
- SOARES, D. L. *Trabajando con huacos: curanderismo, huaqueo e cerâmica arqueológica na Costa Norte peruana*. Tese (Doutorado em Arqueologia). São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2021.
- VASCONCELLOS, C. M. Curadoria em museus antropológicos. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 29, 2021.
- VIDAL, L. B. As artes indígenas e seus múltiplos mundos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 29, p. 11-41, 2001.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: *A Inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 345-399, 2002.
- _____. Exchanging perspectives: the transformation of objects into subjects in Amerindian ontologies. *Common Knowledge*, 10 (3): 463-84, 2004.

Notas

* Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: marcia.suner@ufop.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2116-2132>.

1 Esta discussão não abordará especificamente o debate sobre o deslocamento de objetos sensíveis para a categoria de arte ou de coleção arqueológica. Trata-se de assunto de enorme relevância e muito complexo, uma vez considerado o enquadramento imediato de todos os objetos retirados de tumbas e oferendas nesta categoria. A dificuldade de abordar o assunto aqui não implica diminuir a

sua relevância e premência para que se amadureçam as discussões neste sentido, sempre em diálogo com as populações indígenas, diretamente interessadas.

- 2 Os *tocapus* funcionavam como topônimos e sua presença nas vestes de lideranças estaria, segundo a documentação histórica, ligada às relações de poder entre os incas e os *curacas*, lideranças locais (Arnold, Ayca, 2007).
- 3 A divulgação televisiva contou, entre outros, com mais de 60 minutos de veiculação no canal televisivo Rede Globo, integrando inclusive três episódios exibidos no programa de domingo Fantástico, de fortíssima audiência. Essas são informações bastante relevantes para a avaliação da análise de público.
- 4 Na itinerância em Brasília e em São Paulo o projeto sofreu alterações necessárias para ajustar-se aos espaços. No dia da inauguração em São Paulo a facção Primeiro Comando da Capital (PCC) tomou a cidade e decretou toque de recolher. Optamos pelo cancelamento da inauguração, assim como fizeram os responsáveis por todos os eventos culturais da cidade daquele dia.
- 5 Cabe aqui ressaltar que inúmeros outros exemplos poderiam ser citados, de peças que estiveram presentes em algumas ou em todas as exposições aqui referidas, exemplares que interessam ao debate sobre a aplicação de metodologias provenientes da linguística, em diálogo com o referencial antropológico. Essa transversalidade disciplinar tem sido um ponto focal em nossa trajetória. Porém, não está entre os objetivos propostos neste artigo aprofundar nossa argumentação sobre os alcances e limites deste tipo de abordagem.
- 6 O termo *chakana*, de origem quéchua, refere-se a um conceito que aparece em estruturas e na iconografia andina desde o formativo inicial.
- 7 A Huaca Ventarrón foi a primeira edificação de adobe construída no entorno do cerro Ventarrón, um importante complexo arqueológico dos Andes Centrais que foi ocupado por sucessivas levas populacionais, de modo praticamente contínuo, a partir de 5000 anos A.P.
- 8 Esses autores são aqui referenciados por suas ações militantes, de forma representativa da enorme gama de trabalhos acadêmicos e/ou de movimentos sociais que também merecem destaque nesse debate.
- 9 Foram os casos do CCBB, com suas três sedes, e do MASP, com a realização de duas exposições “casadas”, mas que tiveram um intervalo de quatro anos entre elas em consequência da pandemia Covid-19.

Artigo submetido em novembro de 2023. Aprovado em abril de 2024.