

RECORDAR O VAZIO: QUIPUS COMO SABERES PERFORMADOS POR CECILIA VICUÑA, ESTA ESTRANHA TRADUTORA

REMEMBERING THE EMPTINESS: KHIPUS AS INCORPOTED KNOWLEDGE BY CECILIA VICUÑA, THIS STRANGE TRANSLATOR

Marina Baltazar MATTOS¹

Natália Rezende OLIVEIRA²

Resumo: Este ensaio procura investigar a obra da artista chilena Cecilia Vicuña de maneira relacional aos quipus andinos, a partir de *O quipu que não recorda nada* como reinscrição mnemônica de resistência. O objetivo é compreender como Vicuña vem transformando esse artefato ancestral em uma prática artística e política de tradução e reinvenção cultural. Para tanto, a metodologia consiste em analisar interdisciplinarmente suas obras, articulando estudos da performance (Taylor, 2013), filosofia andina (Cusicanqui, 2021) e crítica da tradução (Benjamin, 2013; Faleiros, 2019). O vazio, central em seus quipus, é reinterpretado como espaço de criação e possibilidade, e não mera ausência, operando uma “tradução canibal” que restitui sentidos apagados pela colonialidade, ativando um presente ancestral em objetos que transcendem o material em performances vivas que rompem com dicotomias. Obras como *Sonoran Quipu* exemplificam seu método colaborativo e precário, que desestabiliza fronteiras entre arte e vida, artista e público. Assim, sua poética age em consonância com o ato de “caminhar ao contrário”: um gesto contracolonial que busca reverter os apagamentos históricos e imaginar novos horizontes de existência e conexão planetária.

Palavras-chave: Quipu; memória; tradução; vazio; Cecilia Vicuña.

* Doutora e Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: marinagmattos@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4657-7609>. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de financiamento 001.

² Doutora e Mestra em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: natalia.rzd@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4751-4338>.

Abstract: This essay seeks to investigate the work of Chilean artist Cecilia Vicuña in relation to Andean khipus, beginning with *The quipu that remembers nothing* as a mnemonic reinscription of resistance. The goal is to understand how Vicuña has transformed this ancestral artifact into an artistic and political practice of translation and cultural reinvention. To this end, the methodology consists in an interdisciplinary analysis of her works, articulating performance studies (Taylor, 2013), Andean philosophy (Cusicanqui, 2021), and translation criticism (Benjamin, 2013; Faleiros, 2019). The emptiness, central to her khipus, is reinterpreted as a space of creation and possibility, and not mere absence, operating a “cannibalistic translation” that restores meanings erased by coloniality, activating an ancestral present in objects that transcend the material in living performances that breaks with dichotomies. Pieces like *Sonoran Quipu* exemplify her collaborative and precarious method, which destabilizes boundaries between art and life, artist and audience. Thus, her poetics act in concert with the act of “walking backward”: a countercolonial gesture that seeks to reverse historical erasures and imagine new horizons of existence and planetary connection.

Keywords: Khipu; memory; translation; emptiness; Cecilia Vicuña.

De vez em quando
caminho ao contrário:
é a minha maneira de lembrar.
Se eu andasse apenas para frente,
acaso poderia te contar
Como é o esquecimento?
Humberto Ak'abal, Caminho ao contrário³
(poeta maia-quiché)

Introduzir, traduzir

Em sua *Autobiografia Quipu*⁴, Cecilia Vicuña escreve que *O quipu que não recorda nada*⁵ foi seu primeiro quipu, uma espécie de rebelião contra a perda da memória cultural. Além de um saber, em livre tradução, suas mãos pareciam carregar uma memória que não

³ Tradução de Floriano Martins. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/florianomartin/atlas-lirico-da-america-hispanica/8-poemas-de-humberto-akabal-guatemala-1952-2019>. Acesso em: 20 ago. 2025.

⁴ *A Quipu Autobiography*, publicada no catálogo da exposição homônima *Brain Forest Quipu* (2022).

⁵ *El quipu que no recuerda nada*, cuja primeira aparição no diário da artista data de 1965. Os títulos apontados e a descrição são traduções livres das autoras.

chamamos memória, um saber que não chamamos saber, habitando o vazio do informe, rezando, oferecendo o desejo da memória, o desejo de oferecer, o corpo como apenas uma metáfora (Vicuña, 2022a, p. 75, tradução nossa).⁶

Os quipus, da língua Quechua andina, podem ser traduzidos como ‘nós’, e eram sistemas de base dez formados por cordões de diferentes cores e texturas, dobrados ou fiados, cuja quantidade de nós remetia a diferentes dados censitários, músicas e narrativas que ligavam as comunidades presentes ao longo da cordilheira dos Andes. Os quipus foram queimados durante a Conquista espanhola. Mas sua significação segue reverberando ainda hoje. ‘Um poema no espaço’ é como esta estranha tradutora os denomina, defendendo sua interconectividade e sua resistência poética que atravessa os tempos, as línguas e as destruições. Cecilia Vicuña é uma artista e poeta chilena, conhecida por sua poesia e por suas esculturas têxteis radicais, nas quais explora temas como ecologia, comunidade e cultura ao combinar materiais naturais e tradicionais por meio do uso de diferentes técnicas.

Recordar, de acordo com o dicionário Houaiss, pode ser um verbo transitivo direto e indireto, cujo significado é trazer de novo à memória, lembrar-se, em antonímia ao esquecer-se; ou um verbo transitivo direto cuja significação pode ser ter semelhança com, lembrar, parecer. Mas o que lembrar, se o complemento do quipu é justamente o nada? O que este nada carrega dentro de seu vazio constitutivo? O que se parece com este nada que abre a constelação de vários quipus que vão ser elaborados por Vicuña? O que esta partícula negativa logo antes do recordar antecipa?

Em entrevista de 2022, Cecilia Vicuña narra um pouco de seu surgimento:

Todo o meu trabalho com o quipu e outras formas de conhecimento presentes no meu trabalho, na escrita, na arte, vem do sentimento de que o que eu era “não se encaixava” – *no corría*, como se diz em chileno –, ou seja, não tinha valor. Tudo o que eu pensava, sonhava e fazia era algo que não tinha lugar na cultura chilena daquela época, e isso me deu força e deu sentido ao meu trabalho. Quando descobri a existência do quipu, eu era adolescente, e não foi que eu me interessei pelo quipu, mas foi como se o quipu, esse universo, tivesse me adotado. Imediatamente, eu o senti como uma ausência, como uma lacuna.

⁶ No original: *The quipu that remembers nothing’ was my first quipu, a rebellion against the loss of cultural memory. Beyond ‘knowing’, my hands and imagination seemed to hold a memory we don’t call ‘memory’, a knowing we don’t call ‘knowing’. Dwelling on the emptiness of the unformed, my longing engaged the quipu at its root, and quipus began to sprout in me as plants grow on a desert plain.*

Meu primeiro quipu foi virtual, concebido; ele se chamava “O Quipu que não lembra de nada”, ou seja, o registro do apagamento, dessa violência (Vicuña, 2022b, n.p., tradução nossa)⁷.

Uma violência que se estende longamente nas veias abertas da América Latina de maneira dupla: no gesto de apagamento colonial que nunca cessou e na sua reiteração cultural europeizante ao colocar determinadas manifestações linguístico-culturais em detrimento de outras, ainda e sobretudo hoje. Pois uma das primeiras ações do que se chamou Conquista espanhola foi não só proibir os quipus, como queimá-los, na tentativa de impedir uma comunicação continuada pelos Andes⁸.

Inicialmente, ele aparece no poema que abre o livro *QUIPOem* (1997), cuja obra é referida pela artista como uma autobiografia em escombros, no qual Vicuña escreve que “o quipu que não lembra nada, um cordão vazio, é o núcleo, o coração da memória” (Vicuña, 1997, p. 8-10, tradução nossa)⁹. Estendendo-se no espaço fragmentado de três páginas, a escrita das palavras se faz num fio contínuo, que se interrompe apenas quando a artista varia da escrita à mão para a datilografia em um computador, o que, de alguma maneira, texturiza as palavras e opera uma alusão à pulsação alternada da fragmentação, da mutação de formas (gêneros artísticos e textuais) que tanto a interessam. O cordão vazio é o centro da memória porque o vazio é uma abertura para a invenção, para o acontecimento de algo.

Diante desse cenário, em que os quipus foram proibidos, mas seguiram resistindo, também abarcando outros sentidos, inclusive o vazio constitutivo da memória, é possível lê-los pela chave performática proposta por Diana Taylor (2014), ao contrapor os conceitos de arquivo e repertório. O primeiro remete à escrita, à documentação, em uma

⁷ Disponível em: <https://laescuela.art/es/campus/library/conversaciones/una-educacion-precaria-en-el-sentido-creador>. Acesso em: 24 jul. 2025.

⁸ No original: *Depois da conquista espanhola, os quipus foram proibidos pela Igreja Católica de Roma, ao serem considerados objetos de idolatria. Sua destruição subsequente, pelas autoridades coloniais espanholas, no entanto, foi motivada por razões políticas e econômicas, guiadas por um desejo de controlar todo o registro informacional, especialmente as genealogias e o mandato de terras. A estrutura única do quipu abarca a interconexão do mundo andino, o qual não estava em consonância com o sistema de valores dos conquistadores. Hoje em dia os estudiosos ainda se dedicam a desvendar os mistérios destes objetos complexos, e a recuperar seus significados perdidos. Livre tradução de trecho de “The Historical quipu”*. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/3359>. Acesso em: 25 jul. 2025.

⁹ No original: *The quipu that remembers nothing, an empty cord/ is the core/ the heart of memory*.

operação de suposta preservação, mas também de apagamento, pois a escrita chega como mais uma arma velada do arsenal colonial, um saber acumulado que arrouba a memória, duplamente: do que veio antes, do que era passado de geração em geração, mas também de certa capacidade de lembrar, de transmitir, que se tenta substituir pelo uso continuado do arquivar.

As culturas orais correspondem a 98% da história do ser humano, e a América autóctone, à época das chamadas grandes navegações, era primordialmente ágrafa, com uma tradição oral que remetia há mais de 20 mil anos. Ricardo Piglia (2006) registra que a leitura surgiu como uma anomalia dentro de uma cultura eminentemente oral. Mas, ao contrário do que ainda hoje se vê em livros didáticos, o multiculturalismo era, e segue, uma presença vasta e diversificada nestas terras, por meio de organizações subjetivas bem engendradas socialmente, cujos processos de fazer e desfazer eram constantes, no que se pode chamar de repertório, pois eram os corpos, os rituais, as práticas cotidianas e reiteradas que os constituíam.

Por isso é tarefa estranha esta de traduzir qualquer uma dessas práticas incorporadas, performances de um repertório, em palavras: pois nesse movimento mesmo de tradução já há a paradoxal tarefa da traição. Trata-se de uma infidelidade não apenas à língua original e sua guinada inventiva, como no ensaio de Walter Benjamin (2013), “A tarefa do tradutor”, mas também ao gesto de registrar graficamente aquilo que antes pertencia à voz e/ou ao movimento.

Também a incorporação de uma tradutora pode ser uma entrada problemática, se retomarmos *A conquista da América* (2010), cuja segunda personagem principal é Malintzin, ou doña Marina, la Malinche: esta tradutora-traidora, que, dada de presente aos espanhóis durante os primeiros encontros, tem como língua materna o nahuatl, língua dos astecas, mas, por ter sido escravizada pelos maias, também fala sua língua, aprendendo ainda e rapidamente o espanhol, não se contentando em traduzir, mas também adotar seu valores, sendo uma aliada indispensável de Cortez.

Longe de reverberar dicotomias empobrecidas como arquivo *versus* repertório, escrita em contraposição à oralidade, Vicuña em um pólo contrário à Malinche, procura pensar a imensidão que há entre essas questões que se atravessam: convivendo e habitando contradições, como Silvia Cusicanqui (2021) ensina no conceito de *ch'ixi*: de

origem aymara, não negando uma parte ou outra, nem buscando uma síntese, mas admitindo a luta permanente.

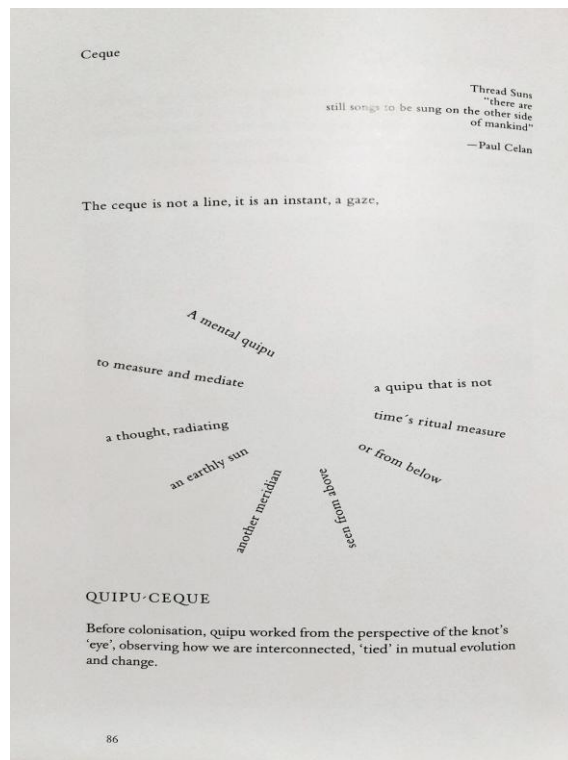
Não há pacificação possível após séculos de destruição e genocídios, mas há caminhos que permitem a retomada daquilo que foi negado, daquilo que foi obliterado, daquilo que virou nada. A contraoperação aqui é justamente a reinvenção do original, inserido em outro contexto de produção e de recepção: uma performance símica que emerge das catástrofes ancestrais. Uma espécie de tradução canibal, uma transcrição xamânica, como propõe Álvaro Faleiros (2019), cujo deslocamento e cuja reescrita são operadores fundamentais.

Para além de *O quipu que não recorda nada*, nesta imensidão de só não recordar tudo pois sempre há uma narrativa a mais que ficou de fora, ou desaparecida, que estende a catástrofe espanhola para as ditaduras chilenas, os cartéis colombianos do narcotráfico e suas relações com os militares norte-americanos, além dos ataques continuados e implacáveis às terras e águas dos povos amazônicos, há o *Quipu-ceque* (Figura 1). Este último remonta ao seu funcionamento antes da colonização: operando da perspectiva de um nó em forma de ‘olho’, observa como estamos interconectados, amarrados em evolução e mudança mútuas. O sistema *ceque*, ou *siq'i*, era formado por cerca de 42 caminhos que irradiavam de Cusco, do templo do sol, Qurikancha, e levavam a *wak'as*, santuários religioso-cerimoniais. Nas palavras de Vicuña, aqui postas como versos:

o ceque não é uma linha, é um instante, um olhar,
(forma semicircular)
Um quipu mental
para medir e meditar
um pensamento, radiando
um sol terreno
outro meridiano
visto de cima
ou de baixo
medida de um tempo ritual

um quipu que não é¹⁰.

Figura 1: *Ceque*



Fonte: Brain Forest Quipu, 2022, p. 86.

A espacialização do poema, cujos versos são ordenados de maneira semelhante à estrutura do quipu, bem como ao desenho cartográfico das linhas *ceque*, desobedece a convenções e sinaliza a ruptura com as formas cristalizadas de acesso à arte e à produção de significados. Trata-se daquilo que Catherine de Zegher (1997) aponta como uma abertura dos mecanismos da linguagem, uma vez que propõe a experiência artística como sua própria invenção. Nesse sentido, a propriedade de conexão observável nos trabalhos tradicionais com os fios parece ser potencializada pela atualização do quipu, expandido, por Vicuña, em situações e materialidades outras, conforme sua ampla trajetória demonstra:

¹⁰ Livre tradução de *Ceque* (ver Figura 1).

A obra de Vicuña desafia questões da arte recente como o status do objeto, a relação do artista e do observador/leitor, a ação corporal, a relação espaço/tempo, o ambiente interno e externo, a conexão do visual com os outros sentidos, afastando os observadores de seu hábito de compartimentar a produção artística em mídias separadas (Zegher, 1997, p. 41, tradução nossa)¹¹.

Ao nos apresentar os nós feitos, desfeitos e refeitos dos quipus andinos, esta estranha tradutora cria novas relações desses nós consigo mesmos, novas traduções que traem não a língua original, mas seu apagamento cultural, lendo a contrapelo a história dos vencidos. Esta estranha tradutora desafia a História com H maiúsculo, sua ordenação linear e suas sedimentações materiais, arquitetônicas e ecológicas recusam imaginários de tempo e espaço que se movem unilateralmente em frente.

Não à toa sua *Autobiografia Quipu* termina pelo começo, demarcando mais do que um futuro ou um passado, mas um presente ancestral: *Brain Forest Quipu* lamenta a morte das florestas do mundo, conectando comunidades que lutam para preservá-las ao redor do globo, num ato coletivo de tomada de consciência que compreende o sonho quipu como a interconectividade de tudo, de um com outro e do cosmo, num telescópio-teia que nos conecta ao nascimento do universo, lembrando-nos dos ancestrais que criaram os quipus cinco mil anos atrás, dando nós metafóricos entre eles mesmos, as estrelas e a escuridão de nuvens constelares, na poeira intergaláctica onde vida e água nasceram. “Talvez não estejamos no fim, mas no começo de um novo tempo” (Vicuña, 2022a, p. 123, tradução nossa).¹². Será possível traduzi-lo?

Rituais para um quipu (do) deserto

Em termos plásticos, os trabalhos que derivam dos quipus parecem marcar o início de um alinhavo entre as práticas de poesia (oral e escrita), as experimentações com linguagens têxteis e a performance ritualística (que compreende manifestações de música, cantos, murmúrios, ações de intervenção espacial e envolvimento do público com fibras

¹¹ No original: *Vicuña's oeuvre challenges such questions of recent art as the status of the object, the relation of the artist and the viewer/reader, bodily action, the space/time relation, the environment, inner and outer, the connection of the visual to the other senses, at once moving viewers away from their habit of compartmentalizing artistic production into separate media.*

¹² No original: *Perhaps we are not at an end, but at the beginning of a new time.*

de algodão ou lã) que, mais tarde, viriam a se consolidar como uma espécie de assinatura de Vicuña. Diante dessa costura, que é também um exercício experimental de tradução entre linguagens, poderíamos dizer que todos os quipus produzidos por ela não se reduzem apenas aos objetos têxteis e à memória artefactual imantada em seus trapos: eles compreendem, na verdade, todo o conjunto de movimentos que a artista articula desde a concepção até a realização (e/ou encerramento) de cada projeto.

Com isso, Vicuña recorda que o quipu não deve ser percebido de forma isolada e objetiva: trata-se de uma peça linear, mas tridimensional, cuja materialidade advém do cultivo de vidas vegetais ou animais considerados sagrados – como é o caso da vicunha e dos demais camelídeos da região –, submetida aos processos de extração, fiação e tingimento, para, enfim, ser preenchida de nós pelas mãos dos *quipucamayoc*, circulando pelas paisagens dos Andes até chegar a outras mãos, numa aglutinação de tempos, espaços, formas sentidos difusos e não fixos. Sua fabricação traduz as epistemologias acumuladas ao longo de gerações, sobrepostas e atualizadas, visto que o artefato inca continua uma tradição anterior à sua própria civilização. O tecido era o objeto mais valioso para as culturas andinas (Inca, 2020), relevância que possui ligação direta com a função de expressar, elaborar e transmitir os saberes que organizam as sociedades, mas também com o desenvolvimento de uma especificidade tecnológica muito mais ampla – já que as estruturas feitas de fibras não apenas vestiam os corpos ou serviam como dispositivos de comunicação, mas também cartografavam céu e terra, na iconografia traduzida pela linguagem têxtil, além de construírem pontes e tendas.

Para as comunidades originárias ao redor do mundo, as práticas têxteis ocupam um lugar significativo na tradução dos ciclos que sustentam a vida no planeta, sendo, ainda, registros de uma relação de interconexão e interdependência entre as diferentes formas com as quais esta vida se manifesta: os padrões são recebidos através dos sonhos, como para as mulheres T'boli, nas Filipinas¹³, a prática é ensinada por figuras míticas, como a Mulher-aranha para os Navajo, as fibras são extraídas de plantas-mestras, como a embaúba para as mulheres Tikmũ'ũn¹⁴. Seja para a produção de vestimentas ou para estruturas arquitetônicas, as práticas de entrelace estão profundamente associadas às

¹³ Conforme *The Textile Atlas*, disponível em: <https://www.thetextileatlas.com/craft-stories/tnalak-weaving-philippines>. Último acesso em: 28 jul. 2025.

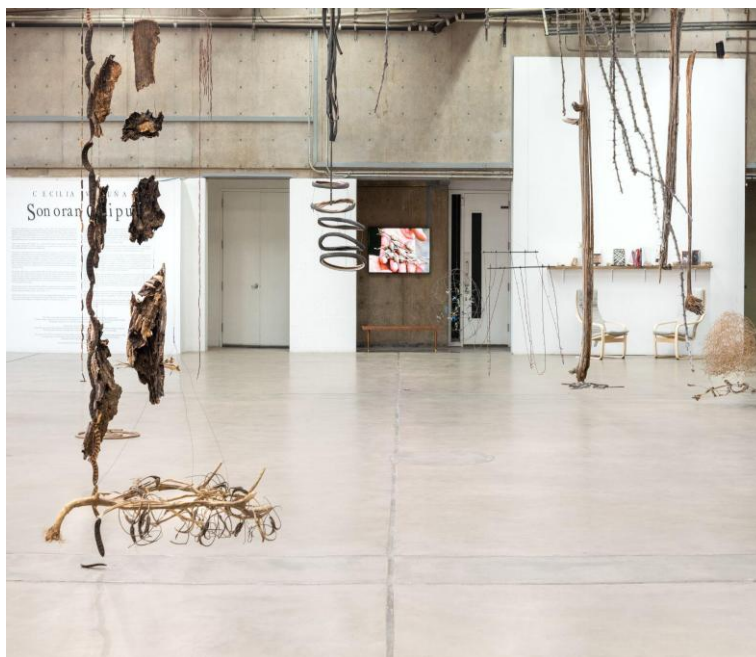
¹⁴ Conforme Magnani e Romero (2023).

nuances ritualísticas, sagradas e imaginativas que as fibras agregam, concentrando mundos e formas em sua potência de aparição e preservação no curso do tempo.

Todos esses elementos escapam ao ímpeto classificatório e hierarquizante do cientificismo ocidental, que almeja decifrar e categorizar, dissecar os nós nos cordões dos quipus que sobreviveram, subtraindo e inferiorizando as concepções de mundo e as interconexões que eles expressam. A percepção de Vicuña – que, vale destacar, teve papel fundamental na difusão do artefato por meio de seu ativismo artístico – remonta a esses elementos fragmentados, dispersos às margens da história dos vencedores, mas que ainda estão vivos, pulsando nas estrias das dunas do Atacama e nas vértebras da cordilheira.

Cada quipu produzido por Vicuña, desse modo, é pulverizado em formas que a ciência ocidental é incapaz de classificar, operação que expressaria uma espécie de estratégia de resistência contracolonial na obra da artista. “Quanto mais se aprende sobre os modos de significação dos quipos, mais eles se desdobram em outros usos e conexões possíveis”, escreveu Elizabeth A. Povinelli (2024, p. 291), e, por meio dessas conexões, Vicuña dá continuidade à vida dos quipus, multiplicando a quantidade e a extensão de sua capacidade narrativa. Pulverizar, aqui, é tido como um gesto de fragmentação que espalha partículas minúsculas, fazendo-as infiltrar-se lentamente em tudo aquilo que elas tocam.

Figura 2: Vista da instalação Cecilia Vicuña: Sonoran Quipu, no MOCA Tucson, 2023. Fotografia de Maya Hawk, copyright © MOCA Tucson, 2023.



Fonte: <https://moca-tucson.org/exhibition/sonoran-quipu/>

Figura 3: Vista da instalação Cecilia Vicuña: Sonoran Quipu, no MOCA Tucson, 2023. Fotografia de Maya Hawk, copyright © MOCA Tucson, 2023.



Fonte: <https://moca-tucson.org/exhibition/sonoran-quipu/>

Sonoran Quipu (Figuras 2 e 3), uma das exposições mais recentes de Vicuña, comissionada pelo Museum of Contemporary Art de Tucson (Arizona, EUA) em 2023, exemplifica a operação de pulverização formal e conceitual contida na potência do quipu:

constituiu-se de uma instalação de objetos precários, três vídeos¹⁵, uma peça sonora¹⁶ e um espaço de leitura com exemplares de publicações literárias da artista. Para conceber o projeto, Vicuña visitou o deserto de Sonora, cujo território se divide entre os Estados Unidos e o México, observando atentamente as formas de vida vegetais e animais que habitam aquele espaço. Por meio de uma convocatória mediada pelo Museu, a artista convidou os moradores de Tucson a lhe enviarem fragmentos de coisas encontradas ao acaso, coisas que provavelmente teriam sido descartadas (lixos ou *basuritas*), mas também restos das plantas (galhos, folhas secas, sementes) espargidos pela cidade.

Os fragmentos tornaram-se objetos precários pelas mãos da artista e pela equipe de montagem do museu, convocada a participar, com certa autonomia, do rito de tessitura dos objetos. Entrelaçados entre si em pequenas peças frágeis que, apesar das diferenças materiais e estruturais, se equilibram, cada elemento disposto na exposição forma esse grande quipu espacial nomeado de *Sonoran*, um quipu narrador da memória (o passado) e da poesia (o futuro) do deserto. Aqui, nota-se a pulverização da noção de autoridade no gesto da pessoa artista, tal como moldado na perspectiva da História da Arte ocidental, de modo que Vicuña incorpora, ela própria, a fragmentação e a precariedade ao dividir a produção dos objetos. Convida-se, assim, o espectador a tecer a trama comum de nossas vidas tentando nos equilibrar, à mercê das forças que nos contornam e reagem aos vínculos que fazemos e desfazemos no curso do tempo.

Na trajetória da artista, essa pulverização da autoridade (convertendo-a em autonomia espalhada) acontece de distintas maneiras: quando as pessoas transitam por entre as tiras de lãs das instalações; quando são “tecidas” por Vicuña em performances; ou quando ouvem suas histórias, os instrumentos musicais das tradições devastadas (ou em processo de desaparecimento) e as vocalizações ancestrais que a artista entoa em suas apresentações. No poema *El quipu vivo/The living quipu*, Vicuña pergunta: “quem está performando: o poeta ou a audiência?” (Vicuña, 2024, p. 27). A pergunta recusa qualquer resposta e se mantém suspensa no ar, não por uma interdição da linguagem, mas para enfatizar a dimensão relacional (que subverte os papéis de artista e público e nos leva, enfim, à questão) como objetivo maior de seus ritos.

¹⁵ *Lápiz en Bote*, 2001; *Semiya (Seed Song)*, 2015; *Symbiosis, Ritual Battle*, 2015.

¹⁶ *Canto Semiyo*, com Ricardo Gallo, 2023.

Diluem-se, por fim, as fronteiras territoriais na mescla de idiomas e no diálogo que Vicuña articula entre o espaço interno das galerias do museu e seu entorno, o que faz *Sonoran Quipu*, por exemplo, ser apresentado no texto curatorial da exposição como um ‘estúdio vivo’, aludindo às presenças vegetais e minerais ali remontadas, também como um poema no espaço que balança com o vento e se metamorfoseia com o passar das horas.

Proposições de natureza semelhante são encontradas com recorrência no percurso da artista: em 1971, Vicuña convidou amigos e pessoas próximas para coletarem folhas secas das ruas a fim de realizar a instalação intitulada *Otoño*, sediada no Museo Nacional de Bellas Artes do Chile. No catálogo documental¹⁷, produzido pelo museu em 2007, a narrativa que apresenta *Otoño* parece sugerir que a obra seja menos o resultado da instalação do que o plano de relações tecido pela artista, compreendendo não apenas a dimensão colaborativa da produção da obra, mas a duração da estação e o desprendimento das folhas das árvores – elementos da metamorfose temporal/espacial que escapam à ação/vontade humana.

No diário escrito à época da produção da obra, Vicuña comenta da contemplação da vida e da percepção da morte que aquele processo provocava nas pessoas que participaram do projeto, além da alegria (*joy, gozo*) como uma força necessária para o processo artístico, lançando uma crítica incisiva ao campo. A arte, ela diz, também foi feita para brincar (*play, jugar*) e, tomando o papel radical de uma tecelã, Vicuña nos mostra que esse jogo é sempre uma troca, uma alternância de papéis e posições, de estados e encontros que continuamente se dissipam e se renovam: “Uma obra dedicada à alegria não é uma obra apolítica, pois visa transmitir a urgência do presente, que é a urgência da revolução” (Vicuña, 2007, p. 27, tradução nossa)¹⁸.

No caso das instalações produzidas sob o arco dos *quipoeamas* [*quipoeams*] – as tiras de lã tingidas que pendem do teto ao chão dos espaços expositivos –, Vicuña afirma que as pessoas são os nós dos quipus que ela produz, acenando para a forma ampliada com a qual o dispositivo deve ser percebido. Recupera-se, assim, o contexto de produção e

17

Disponível

em:

https://static1.squarespace.com/static/53343bb6e4b0b47198d89031/t/55992951e4b04ab9f763f3e2/1436100945563/otono_catalogue.pdf. Acesso em: 26 set. 2024.

¹⁸ No original: *una obra dedicada al gozo no es una obra apolítica, porque quiere hacer sentir la urgencia del presente, que es la urgencia de la revolución*.

inserção dos cordões nas inter-relações humanas e não humanas do passado, transpondo esse ecossistema para um presente que imagina o futuro. Desse modo, os *quipoemas* nascem da ativação dos espaços vazios entre as tiras (que podem ser interpretados como as lacunas das memórias/histórias, mas também como a cala da urdidura, que se abre para que o fio da trama encontre passagem), tomados como espaço de latência: eles expressam o intervalo do encontro com as pessoas/nós dos quipus como uma amarra que é viva, feita e desfeita na duração volátil ou pulverizada desse contato.

Por fim, frente às traduções que contrapõem e fazem coexistir sentidos difusos para a pulverização, cabe ressaltar o jogo oculto contido na instalação *Sonoran Quipu*, que é desértico na expressão de um ecossistema, ainda que árido, transpassado de formas vegetais e animais nos conduz ao sentido do inóspito, da destituição de vida e da ausência de respostas. Vicuña parece lembrar, em terras estrangeiras, do próprio Atacama, cujas areias escondem fragmentos de ossos dos desaparecidos na ditadura militar chilena, tornando este quipu um alinhavo claro-escuro da memória pulverizada – aquela que se perde e aquela que não querem nos deixar lembrar –, fazendo do vazio, lugar aparentemente ermo, o ponto vibrátil das possibilidades.

As vibrações do vazio

Assim como as instalações dos *quipoemas* são feitas de materialidade e vazio, a estrutura do quipu intercala presença (dos nós) e ausência (espaços sem nós), mas esses valores, percebidos de maneira isolada, estão longe de constituir a dimensão expressiva do objeto: é a ritmicidade orgânica e metamórfica gerada por tal código que interessa a Vicuña – ali está o núcleo, o coração da memória, órgão que pulsa entre o lembrar e o esquecer para recordar (*re-cordis*), como aponta Lisa Block (2012), órgão, portanto, fiador de cordões (com os quais tramamos a história). No plano entrecruzado do têxtil, é o ponto onde os fios se encontram que determina a variação (ou continuidade) do ritmo, numa dinâmica que replica os movimentos de sobreposição (aparecer) e ocultamento (desaparecer) característicos de um tecido.

O vazio em suas obras-rituais, portanto, não se reduz à ausência como um valor absoluto e negativo, conforme discutido anteriormente, mas refere-se sobretudo ao espaço de tensão da possibilidade, do que está prestes a acontecer, do que ainda não é – na

contramão deste verbo que define uma forma, que fixa, que determina. A maleabilidade conceitual da palavra se potencializa por meio do diálogo com o Taoísmo, uma vez que Vicuña percebe na ideia da mutação inerente à vida uma reverberação das cosmovisões encontradas nos Andes.

Em análise das filosofias andinas, Josef Estermann (2006) discorre sobre cinco conceitos fundamentais, ordenadores das culturas quíchua e aimará, ligados às noções do relacional, isto é, da codependência entre seres e coisas como condição substancial de existência; da correspondência, que compreende a relação dialógica e espelhada entre valores como o micro e o macro, o grande e o pequeno, acima e abaixo etc.; da complementaridade, que se refere à natureza complementar, ou não conflitante, entre elementos como o céu e a terra; a reciprocidade, que se traduz pela relação de causa e efeito; e a ciclicidade, que compreende a organização espaço-temporal como um círculo, cujo movimento é espiralar e variável.

No vazio criador, observado em todos esses conceitos, a artista desenha uma espiral de tempos feita de fibra, como se reproduzisse o movimento de torção e atrito da fiação. Pois, na poética de Vicuña, o vazio pode ser tanto a lacuna da história quanto a abertura para a inventividade, o desaparecimento de pessoas durante o regime militar e o espaço de circulação (presença) nos *quipoeamas*, a devastação ambiental e o equilíbrio da precariedade, o descarte e a recordação. São inversões dentro de inversões que, mais uma vez, rompem a lógica de cisão, de desligamento, de esvaziamento de sentidos e de formas que, numa tradução estranha, parece transcrever não uma mensagem propriamente dita, mas os ruídos da transição entre corpos, conceitos e linguagens.

O vazio do quipu oscila, portanto, nas operações constantes de refazimento e desfazimento possibilitados pela própria linguagem têxtil – ao desfazer um nó de um quipu, observa Zegher (2024), volta-se à forma inicial do fio, ou seja, o desfazimento do registro não se configura por uma rasura ou inutilização do material –, retomando, assim, a pulverização como efeito da tradução ruidosa da artista, que, contraditoriamente, no ato da dispersão, revelaria a interconectividade subjacente à trama da vida: “O vazio exige um retorno à interdependência radical de todas as coisas”¹⁹. Ou, conforme Zegher também aponta, o universo de Vicuña é o da “versão – no sentido da transformação, da

¹⁹ No original: *El vacío exige un retorno a la interdependencia radical de todas las cosas*.

tradução –, e versão indica passagem, direção, ação e movimento” (Zegher, 2024, p. 303), acenando para a recriação contínua da linguagem que a experiência entre tempos, idiomas, imagem e palavra engendra, enfatizada pela codificação enigmática dos quipus.

Não à toa o vazio aparece sobretudo em seus versos, ou na linha continuada de *O quipu que não lembra nada*, marcando a presença de um traço sólido no espaço livre entre as palavras, assim como nos intervalos pelos quais podemos caminhar em suas instalações, preenchidos, nesses casos, por nossa presença dissipante. É condição de metamorfose e de impermanência inerente à manifestação das formas, para citar, outra vez, a influência taoísta, como se observa nas estrofes dos poemas 4 e 5 do Tao Te Ching, respectivamente: “Cegando o corte/ Desatando o nó/ Harmonizando-se à luz/ Igualando-se à poeira” (Tzu, 2019, p. 7), “O espaço entre o céu e a terra assemelha-se a um fole/ É um vazio que não distorce/ Seu movimento é a contínua criação” (Tzu, 2019, p. 8)²⁰.

Na epígrafe que abre *QUIPOem* (1997), lemos os três versos finais do poema “Pensamentos de Outono”, escritos pelo poeta chinês Meng Chiao: “Arrastado, este fio vibrante da vida:/ desnecessário dizer que está preso à própria/ fonte da mutação que traz vida à Terra” (Vicuña, 1997, p. 7, tradução nossa).²¹ Herdeiro das tradições taoísta e zen budista, o poeta evoca a vulnerabilidade e a finitude como potências de transmutação, visão que se assemelha às mensagens emitidas pelos objetos precários na trajetória de Vicuña – e é preciso lembrar que *O quipu que não recorda nada*, sem existência material, que não seja a da palavra escrita ou vocalizada, foi seu primeiro objeto precário, o primeiro lampejo no vazio cósmico que nos ata, do qual saltamos para a vida e ao qual retornaremos, seguindo o fio irrefreável da transmutação.

A noção filosófica de interconectividade que sustenta a forma do quipu de Vicuña é, por fim, transposta em versões que entrelaçam forças opostas, como se observa em um dos poemas escritos pela artista na sequência de trabalhos dedicados ao tema da água:

Uma

²⁰ Tradução de Fang Chen e revisão de Jozias Martini (2019).

²¹ No original: *Trailed out, this fluttering thread of life:/ no use saying it's tethered to the very/ source of earth's life-bringing change.*

é a água
e sua própria
sede.²²

Os versos retomam, em aproximação a *Sonoran Quipu*, a imensidão de um deserto vivo (vislumbrado na sede, no desejo, na vacuidade posta em oferta) ou a vastidão de uma insuficiência que só pode ser compreendida pelo seu sentido avesso, pelo excesso das hiperimagens, para convocar o termo de Márcio Seligmann-Silva (2012), que, no transbordamento de seus estímulos, acabam por se tornar inimagináveis.

Caminhando ao contrário

Depois de chegar a Nova York, Vicuña registra em seu diário, em 16 de abril de 1980: “Nova York era o negativo, ou o reverso, do meu mundo. Se o mundo andino estava se apagando, Nova York era apenas afirmação. Reverter o reverso era o trabalho” (Alcalá, 2012, p. 84, tradução nossa).²³ O reverso do reverso pode ser lido como o movimento contracolonial de andar para trás (recordar o passado) para alcançar o horizonte do futuro, como observamos em seus quipus. A frase faz ecoar a condição de “mundo ao revés”, expressão que aparece, na América Latina, como alegoria da colonização europeia: primeiro, no livro epistolar de Guamán Poma de Ayala, depois, em uma pintura do boliviano Melchor Maria Mercado, obras analisadas em *Sociología de la imagen: miradas ch’ixi desde la historia andina*, de Silvia Cusicanqui (2015). A expressão alude às inversões que a violência colonial provocou nos modos de vida andinos, descritas em minúcias no texto de Ayala e representadas, alegoricamente, por bois que conduzem uma carroça sustentada por humanos na pintura de Mercado.

Reverter o reverso é, portanto, tarefa que Vicuña realiza ao provocar inversões nas concepções de arte, de linguagem, de gesto/intenção da(o) artista, de espaço interno (o cubo branco) e externo à exposição, da relação passiva-ativa de seu público e nas

²² Tradução de Dirce Waltrick Amarante (2024, p. 77).

²³ No original: *New York was the negative, or the reverse, of my world. If the Andean world was erasing itself, New York was all affirmation. To reverse the reverse was the work.*

hierarquias entre a autoridade da artista e a colaboração entre pessoas próximas, desconhecidas e aquelas que trabalham nas instituições. Em sentido mais amplo, a operação parece expressar a sobrevivência material e sensível daquilo que desmoronou nas bordas da História, pois é pela via contrária que um modo de existência se faz possível. Reverter o reverso é, ainda, um desenho do jogo relacional que reconfigura a presença de Vicuña na História da Arte, além das tensões das novas traduções empreendidas no campo, que revisam e revisitam escombros a fim de retomar a pluralidade que, de fato, sempre o constituiu.

Em “Antes do Alfabeto” (2010), Ítalo Calvino conta que a escrita surge em função do aprimoramento dos recursos de registro da memória, e, embora suas raízes historicamente conhecidas remontem às questões da burocracia e da lei (a escrita da lei divina sobre a pedra, por exemplo), também a poesia foi motivo de seu surgimento. Ao narrar sobre as máscaras mortuárias e as culturas do barro na baixa mesopotâmia, Calvino descreve a relação ritualística intrínseca às imagens e suas mensagens, memórias e narrativas, que se realizam a partir de uma relação estabelecida com quem as recebe, pois o exercício da leitura, do encontro, modifica seus sentidos. A proposição se assemelha à relação ritualística e incorporada dos têxteis nas sociedades pré-colombianas, com os quipus fazendo parte do intermédio entre palavra e imagem, dado e poesia, ativando a memória e a imaginação.

Em suma, a obra heterogênea e múltipla de Cecilia Vicuña propõe uma rearticulação radical entre arte, memória e resistência, convocando os quipus não apenas como objetos de retomada cultural, mas como dispositivos vivos de reinvenção coletiva. Ao entrelaçar práticas têxteis, performances rituais e narrativas fragmentadas, sua poética desafia os sistemas classificatórios ocidentais, revelando epistemologias silenciadas e modos alternativos de existir e lembrar. *O quipu que não recorda nada* torna-se símbolo da potência do vazio — não como ausência, mas como latência, espaço de escuta e transformação. Essa abordagem se concretiza, de modo exemplar, em *Sonoran Quipu*, onde resíduos naturais e urbanos são entrelaçados em uma instalação colaborativa e precária que dá forma à memória e à poesia do deserto. A obra amplia a noção de autoria, dissolve fronteiras entre arte e vida e transforma o museu em espaço ritual, onde os visitantes também se tornam nós da rede poética. Através de sua prática artística, Vicuña caminha ao contrário das narrativas hegemônicas da História, reativando vínculos entre

corpos, territórios e saberes. Seu trabalho não oferece respostas fixas, mas abre caminhos para pensar a arte como gesto de tradução e reexistência em tempos de catástrofe.

Referências

- ALCALÁ, Rosa (ed.). **Spit temple**: the selected performances of Cecilia Vicuña. Nova Iorque: Ugly Duckling Press, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lage e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.
- BLOCK, Lisa. Recordar: una palabra clave. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Maria Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Imagem e Memória**. Belo Horizonte: Rona Editora / FALE UFMG, 2012. p. 23-40.
- CALVINO, Ítalo. **Coleção de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa**: uma reflexão sobre práticas e discursos colonizadores. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen**: miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- ESTERMANN, Josef. **Filosofia Andina**: sabiduría indígena para un mundo nuevo. 2. ed. La Paz: ISEAT, 2006.
- FALEIROS, Álvaro. **Traduções canibais**: uma poética xamânica do traduzir. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.
- MAGNANI, Claudia; ROMERO, Roberto. Tuthi: a fibra mãe. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, edição especial Vegetalidades, p. 114-123, set. 2023.
- PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- POVINELLI, Elizabeth A. Cecilia Vicuña: um quipu que emerge das catástrofes ancestrais. In: **Cecilia Vicuña**: Sonhar a água – uma retrospectiva do futuro (1946...). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024. p. 290-295.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Maria Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Imagem e Memória**. Belo Horizonte: Rona Editora / FALE UFMG, 2012. p. 63-79.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TZU, Lao. **Tao Te Ching**: O Livro do Caminho e da Virtude. Tradução de Fang Chen e revisão de Josias Martini. [S.l.]: Luz do Vazio, 2019. Disponível em: <<https://luzdovazio.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/08/lao-tzu-tao-te-ching-fang-chen.pdf>>. Acesso em: 2 set. 2025.

VICUÑA, Cecilia. **A palavra e o fio**: poemas escolhidos. Organização, tradução e notas de Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2024.

VICUÑA, Cecilia. **Brain Forest Quipu**. Edited by Catherine Wood. London: Tate Modern, 2022a.

VICUÑA, Cecilia. **Otoño/Autumn**. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

VICUÑA, Cecilia. **QUIPOem**. Tradução de Esther Allen. New England: Wesleyan University Press, 1997.

VICUÑA, Cecilia. **The Precarious**: the Art and Poetry of Cecilia Vicuña. Edited by Catherine de Zegher. New England: Wesleyan University Press; Kanaal Art Foundation, 1997.

VICUÑA, Cecilia. Una educación precaria en el sentido creador. [Entrevista cedida a] Miguel Braceli. **Conversaciones** [S. l.], 1 mar. 2022b. Disponível em: <<https://laescuela.art/es/campus/library/conversaciones/una-educacion-precaria-en-el-sentido-creador>>. Acesso em: 30 jun. 2026.

ZEGHER, Catherine de. La Vicuña o La Loba: do piscar de cílios ao uivo da terra. In: **Cecilia Vicuña**: Sonhar a água – uma retrospectiva do futuro (1946...). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024. p. 296-307.

Recebido em: 04/09/2025.

Aceito em: 04/12/2025.