

Adeus à palavra: Cecilia Vicuña vista nos Andes

Farewell to the word: Cecilia Vicuña seen in the Andes

Rodrigo Lobo Damasceno¹

RESUMO

O ensaio propõe uma leitura da obra da poeta e artista chilena Cecilia Vicuña a partir da sua utilização da tradição do quipu andino, tomando-o como um método da artista de questionar a hegemonia da palavra escrita na narrativa da América Latina e de propor formas visuais e têxteis de refazê-la.

Palavras-chave: *arte têxtil; poesia; política; visualidade; América Latina.*

ABSTRACT

This essay proposes a discussion about the tradition of the Andean quipu in Cecilia Vicuña's work and how it can provide new forms of reading the narrative of Latin American history, questioning the hegemony of the word by using visual and textiles forms.

Keywords: *Textile Art; Poetry; Politics; Visual Arts; Latin America.*

¹ Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo

Não é raro encontrar, entre as diversas pesquisas e reflexões acerca das culturas ameríndias que conheciam e praticavam a tecelagem, a ideia de que, nestas comunidades, o tecido era um método e um suporte para a comunicação – para um tipo de escrita, enfim. Cornejo Polar (2000, p. 255), por exemplo, ao analisar o processo de cópia e renovação dos textos teatrais que reencenam o diálogo de Cajamarca, registra a seguinte suspeita:

De vez em quando, sinto-me tentado a propor a ideia de que essa escrita, que só respeita o núcleo dos significados, em grande parte isolados como num arquipélago de ruídos, tem alguma misteriosa relação com a “escrita” indígena pré-hispânica: cores e nós cujo sentido está ligado à separação, ao vazio entre uns e outros

O crítico refere-se, aqui, aos quipus. Segundo a definição de Silvia Rivera Cusicanqui (2015, p. 229), “*Los kipus fueron un sistema mnemotécnico y de registro usado por la gente antigua de los Andes, vinculado al arte textil y a los significados abstractos de nudos y colores*”. A socióloga boliviana acrescenta ainda:

La mayor colección de kipus prehispánicos se conserva en el Museo Etnológico de Berlín, pero poco se ha avanzado en el desciframiento de su lenguaje, a pesar de que seguían usándose en varios lugares de los Andes hasta hace poco. Los rastros de su uso revelan que no sólo eran registros numéricos sino también inscripciones propiciatorias de naturaleza ritual, que permitían ordenar el cosmos al enumerar las ofrendas a las wak'as o lugares sagrados de culto a los antepasados. La lectura académica sobre los kipus arqueológicos, obsesionada por establecer sus regularidades numéricas, ha terminado por convertirlos en “códigos sin mensaje” (simetría impensada con la fotografía, según la define Roland Barthes) (*Idem, ibidem*).

É importante atentar às aspas que Cornejo Polar utiliza quando escreve “escrita” – e ao fato de que o crítico lança a sua ideia de um modo curioso, um tanto tímido, apenas insinuando a sua “tentação” em comparar o texto das peças (em seu registro escrito e em sua manifestação oral) com o suposto texto dos nós e das cores do têxtil que forma o *quipu*. A proposta de Cusicanqui, por outro lado, é radical: os *quipus* não só registram números (como ainda hoje se pode ler em diversas descrições destes objetos), importando apenas para os registros econômicos das sociedades, como também atuam num âmbito que se julgaria, a princípio, reservado à sabedoria oral ou propriamente textual de uma comunidade: o âmbito do sagrado.

85

Ao partir do diálogo de Cajamarca² como episódio fundador da entrada da escrita da América e do desenvolvimento posterior da produção literária no continente (bem como das suas políticas, sobretudo educacionais), é natural que Cornejo Polar construa a sua narrativa desde a dualidade entre a oralidade e a escrita. O surgimento de um terceiro elemento perturbador, portanto, pode dar-se apenas desse modo: entre aspas, como uma tentação.

Cusicanqui, por sua vez, constrói seu pensamento a partir do que ela chama de sociologia da imagem, uma análise cujo princípio fundador é a

² Vale recordar essa cena na descrição do próprio crítico: “Gostaria de partir de uma data precisa: a tarde de 16 de novembro de 1532, em Cajamarca, quando frei Vicente Valverde oferece salvação cristã e amizade imperial a Atahualpa e lhe requer que, sem demora, renegue seus deuses e aceite ser vassalo do imperador dom Carlos – tudo isso através de um lengua de espanhol precaríssimo e (ainda pior) falante do chinchaysuyo e não do quéchua cusquenho. Com matizes a mais ou a menos, os cronistas que estiveram em Cajamarca contam que o Inca pediu provas do que ouvia e Valverde respondeu que a verdade estava escrita. Narram resumidamente que o padre lhe entregou a Bíblia, que Atahualpa teve dificuldade em abri-la, que a olhou detidamente, procurou ouvi-la e – ante seu silêncio – atirou-a ao chão. Este foi o sinal que desencadeou o massacre de Cajamarca. Pouco depois o Inca é executado” (POLAR, 2000, pp. 287-288).

ideia de que, num processo colonial (ainda hoje em marcha na América do Sul, sendo agora inclusive de natureza interna), existe

(...) una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. De este modo, las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla (CUSICANQUI, 2015, p. 175).

No caso desta sua formulação, portanto, oralidade e escrita partilham de uma mesma condição, obviamente suspeita: “*Los discursos públicos se convirtieron en formas de no decir*” (Idem, ibidem). Daí, então, a possibilidade de uma produção que, a rigor, não se encaixa no que se toma por registro escrito ou oral, ocupar um lugar central numa narrativa cultural do continente. Não menos importante, no entanto, é o fato de o pensamento de Cusicanqui propor uma reinterpretação do lugar e do papel femininos nesta narrativa.

De acordo com Janet Catherine Berlo (1991, p. 440), “*In a number of Amerindian societies, men's arts are oral while women's are, literally, material: men speak, women make cloth*”. É plausível pensar, portanto, que o fato de a arte têxtil ser um domínio feminino tenha impedido a sua entrada, sem aspas e menos tímida, não apenas uma tentação (de repente esta palavra importa ainda mais), na lista dos componentes no processo de escrita do continente e, posteriormente ao período colonial clássico, na sua reescrita. Cusicanqui (2015, p. 256) resume a situação da seguinte forma: “(...) *la elevación del textil femenino a un arte de alta cultura contrasta con el culto androcéntrico a la escritura en el relato europeo dominante*”. Um outro relato, sem palavras, sem poemas, sem literatura (essa conversa ou troca de cartas que, por séculos, se deu sobretudo entre homens), que pudesse se dar através de linhas que não são apenas suporte para letras, mas que fosse igualmente potente (ou ainda mais, devido à sua história de resistência à indiferença ou mesmo à perseguição): é este relato que se pode montar com o tecido³.

3 Jose Sanchez Parga (1995, p. 12) chega a propor que “De hecho, las culturas andinas, aunque orales no han hecho de la verbalidad, de la comunicación hablada, un espacio e instrumento privilegiado de sus producciones socio-políticas y religiosas, no han atribuido a la palabra los niveles de competencia y performance, que alcanzó en las culturas occidentales. Y es en tal sentido, que lo gráfico en sus diversas formas (la pictografía textil, por ejemplo) pueden haber adquirido una importante performance de significación, capacidad para efectuar o hacer real lo que significan”.

As análises que fundamentam a sociologia da imagem de Cusicanqui como método de releitura do continente são feitas, sobretudo, a partir da obra de Felipe Guaman Poma de Ayala, que a anaquista boliviana grafa Waman Puma. Sua *Nueva coronica y buen gobierno* é, como se sabe, “(...) una carta de mil páginas, escrita hacia 1612-1615 y dirigida al Rey de España, con más de trescientos dibujos a tinta” (CUSICANQUI, 2015, p. 176) – e, diz Cusicanqui (Idem, p. 177), é justamente nestes 300 e tantos desenhos, e não naquelas mil e poucas páginas escritas, que se concentra e encontra o poder da obra:

Más que en el texto, es en los dibujos donde el cronista despliega ideas propias sobre la sociedad indígena prehispánica, sobre sus valores y conceptos del tiempo-espacio, y sobre los significados de esa hecatombe que fue la colonización y subordinación masiva de la población y el territorio de los Andes a la corona española.

Essa alteração de foco proposta pela socióloga se pauta na ideia de que a visualidade do desenho se aproximaria mais do sistema de registro tradicional andino que, segundo uma concepção europeia, não teria a ver com uma ideia ou ideal de escrita, mas que, no âmbito das comunidades pré-hispânicas, entendia-se como um método tradicional de registro e narrativa. Desse modo, a violência que foi a introdução do alfabeto neste sistema impediria ou ao menos enfraqueceria o registro escrito por Puma: é através dos seus desenhos que ele “(...) crea una teoría visual del sistema colonial” (CUSICANQUI, 2010, p. 14) que nos permite “(...) leer sus dibujos como una teoría del colonialismo, que apunta a conceptos básicos del orden social, vital y cósmico, y que dice lo que las palabras no pueden expresar en una sociedad de silencios coloniales” (Idem, p. 213).

87

A violência da escritura alfabetica, o modo colonial e autoritário como ela entrou no continente e estabeleceu sua hegemonia no campo dos saberes e das experiências estéticas se mostra no texto de Puma (1993, p. 638) em trechos como o seguinte, no qual reflete justamente sobre a escrita: “*Que los dichos caciques principales e indios, indias, niños y niñas en este reino, todos sepan la lengua de Castilla, leer y escribir como españoles, españolas, y al quien no la supiere le tengan por bárbaro animal, caballo, no pueda ser cristiano ni cristiana*”. Não por acaso, é este o trecho citado por Cornejo Polar (2000, p. 263), quando considera a obra de Puma no processo que ele identifica desde o diálogo de Cajamarca, não fazendo qualquer menção à visualidade da carta: “(...) Para complicar mais as coisas: o sarcasmo ante a ignorância dos índios não tem de porvir necessariamente de um ponto de vista hispânico. De fato, os ‘ladinos’ foram muito agressivos com os índios não letrados (...”).

Esse enfoque tanto privilegia a sua tese da dualidade entre o oral e o escrito quanto inviabiliza uma leitura que, tal como propõe Cusicanqui, desenvolva uma mirada alternativa por meio de uma teoria visual, mantendo assim uma supremacia da letra, já reproduzida pelo próprio autor e artista indígena.

Nos desenhos de Puma, os quipus aparecem quase sempre na mão de homens que exercem funções administrativas: contadores, secretários, etc. O personagem, digamos, menos burocrático que aparece carregando um quipu é o *“indio – astrólogo, poeta, que sabe del ruedo del sol y de la luna y eclipse, y de estrelas y cometas, hora, domingo y mes y año, y de los cuatro vientos del mundo para sembrar la comida, desde antiguo – astrólogo”* (POMA, 1993, p. 726) que caminha segurando um cajado com a mão direita e um grande quipu com a esquerda, sendo a sua figura como que emoldurada pela cordilheira ao fundo e pelo sol e pela lua acima.

Seria, portanto, no *quipu* que se registrariam estes saberes astrológicos, astronômicos, climáticos, temporais, territoriais e rituais – além de econômicos. No desenho, não há qualquer indício de que este poeta afinal escreva: ele caminha, observa e conhece – e o que conhece, anota na matéria têxtil do *quipu*.

88

Cecilia Vicuña, poeta e artista chilena cuja trajetória é marcada pelo trato com o tecido e por uma espécie de pesquisa profunda e dedicada dos saberes e afazeres pré-hispânicos, sobretudo da região andina, define o *quipu* como um poema no espaço, e também diz: que ele é uma forma de recordar, envolvendo o corpo e o cosmos de uma só vez. Sua definição, assim como a de Cusicanqui, aponta para o *quipu* como um objeto artístico tanto quanto ritualístico – e é assim que eles aparecem ao longo da sua obra desde o seu primeiro *“quipu que no recuerda nada”*, produzido quando ela era ainda uma adolescente. Segundo a artista, este foi o seu primeiro *objeto precário*, que é como ela define uma série de composições visuais com objetos que estão no centro mesmo da sua produção. A ideia de precário se encara aqui por duas vias: o da precariedade enquanto escassez (muitos dos objetos utilizados são restos, coisas descartadas e encontradas pela artista nas ruas – lixo, enfim) e o da precariedade enquanto característica daquilo que se obtém ou se pede através da prece. Na maioria dos *quipus* que desenvolve posteriormente a este primeiro, que não recorda nada, o precário que se mantém e se afirma é justamente o da segunda definição: o da prece, o do traço ritualístico e religioso que dispara, na obra de Vicuña, a performance.

Assim como o poeta desenhado por Puma, Cecilia caminha ocupada com coisas que vão muito além do texto, no rumo do ambiente que a cerca: uma visada ecológica, por exemplo, é determinante em sua criação, sobretudo no que diz respeito às águas. São inúmeras as suas performances e os seus rituais que partem deste ou chegam a este elemento: cantos à beira do rio Mapocho, vivências nas dunas de Concón, próximas ao Aconcágua – ações como estas são recorrentes em sua obra. No *Quipu Mapocho*, por exemplo, Vicuña vai ao que define como *nudo más austral del quipu/ceque inka e*, lá, no altar do *Niño del Plomo*⁴, onde nasce o rio Mapocho, celebra as águas daquele vale espalhando, sobre suas pedras, suas lagunas e suas correntes geladas, grossos fios de lã vermelha (que é a cor de quase todos os seus *quipus*). Vicuña promove isto que chama de “oferenda” num protesto contra a privatização da água no Chile, bem como o descarte de resíduos químicos na foz do rio, no oceano Pacífico. Ao situar o nó mais ao sul do quipu inca no que seria um altar sacrificial, Vicuña reitera o caráter não apenas numérico do sistema de notação pré-hispânico, afirmindo a sua inserção nos aspectos espirituais e criadores das comunidades que o inventaram. Assim como o poeta desenhado por Puma.

E assim como o próprio Puma, Vicuña se engajou na escrita de uma carta, no seu caso endereçada a Michelle Bachelet, por ocasião da sua eleição para presidenta do Chile – carta que também era composta por um trabalho de ordem visual, no seu caso performático, chamado *Quipu menstrual*. Na carta, Vicuña (online, 2018) diz estar “*Soñando que tu nuevo gobierno y tu comisión del medio ambiente defenderían el agua y el bienestar de la gente y no a las compañías mineras. ¿Quién puede creer que una compañía minera extranjera cuidará nuestra agua?*”. Vicuña espalhou longas tiras de lã vermelha na cordilheira e em frente ao *La Moneda*, sede da presidência da república chilena, como que propondo uma conexão entre as águas dos rios e glaciares e o sangue da menstruação: “*Tú tienes la posibilidad de volver a conectar la sangre y el agua. Una oportunidad única en la historia de Chile: liberarnos para siempre de la vergüenza colonial!*” Ao modo de Puma, a sua carta tenta intervir junto ao poder (agora representado por outro tipo de colonialismo, interno) com a intenção de convencê-lo a ver, aceitar e compreender que há, no continente, uma história, uma tradição pregressa e ancestral, sobretudo no que diz respeito ao modo como se trata o ambiente que o forma.

⁴ O *Niño del Plomo* é como ficou conhecido o cadáver de uma criança inca encontrado, em excelente estado de conservação, na montanha El Plomo. A criança teria sido oferecida em sacrifício num ritual. Na interpretação de Vicuña, o menino foi sacrificado para que as águas do Mapocho seguissem nascendo e correndo. A poeta diz ter visto o *Niño del Plomo* quando tinha oito anos, no museu, e que aquela visão foi a sua porta de entrada para a imaginação inca.

O *Quipu Mapacho*, comentado mais acima, está registrado num filme de pouco mais de 10 minutos. Nele não há qualquer tipo de fala, apenas os sons de vento, água corrente e um canto que não articula nenhuma palavra – o que não significa que ele seja inarticulado: para aquilo a que se propõe, uma espécie de transe em conjunto com sons da natureza do vale, ele se articula perfeitamente. Há aqui, por parte de uma poeta, não uma tentativa de transformar em texto um ritual (que ela promove como sendo a finalização daquele iniciado pelo *Niño del Plomo*), mas de se manter aquém da literatura, aquém da poesia, aquém da letra mesma, para aproveitar um termo proposto por Marcos Natali (2003, p. 123) ao refletir sobre o ritual na obra final de Arguedas: “Assim, em vez de transformar a religião em literatura e ficção, como se viu em tantas obras do período, neste caso é a literatura que é traduzida a outro contexto epistemológico e é, efetivamente, transformada em ritual”.

Claro: o que Vicuña chama de *quipu* já guarda pouca semelhança com o objeto pré-hispânico, sobretudo no que diz respeito às suas dimensões, já que a artista chilena costuma dispor de centenas de metros de tecidos que espalha por montanhas, vales, etc. Embora a maioria dos *quipus* tenha sido destruída pelos colonizadores, aqueles que resistiram não chegam nem perto das dimensões daquilo que Vicuña denomina seus *quipus*, por mais impressionantes que eles sejam. O que sobra de comum entre o *quipu* que o poeta desenhado por Puma carrega e os *quipus* que a poeta Vicuña carrega consigo é, a meu ver, a sua matéria mesma: o tecido, a textualidade do têxtil.

Na página “*El triunfo de Latinoamerica*”, do livro *Saboramí*, Vicuña (1973, sem página), escreve que “*Latinoamérica no debe llegar a ser jamás como europa o U.S.*”, afirmando que, se realizado no Chile, o Socialismo “(...) tendría conciencia cósmica y sería la suma de la sabiduría de la india americana e las demás sabidurías del mundo”. Esta *sabedoria da índia* pode, afinal, ser definida como uma *sabedoria têxtil*.

O antropólogo equatoriano José Sanchez Parga é um dos autores mais ocupados na decodificação do que seria um pensamento *têxtil*, traço que ele julga definidor da mediação entre a sociedade andina e a natureza. Na produção têxtil tal como ela se desenvolveu nos Andes estaria, segundo ele, o modo como as sociedades locais compreendem e desenvolvem as suas posturas frente ao espaço que habitam por meio, por exemplo, da agricultura e da ocupação dos territórios. Se este pensamento está expresso na arte têxtil,

portanto, caberia às mulheres andinas esse método de criação e de registro intelectual e artístico (ético e estético) específico à sua tradição e sua cultura. Talvez seja esta *sabedoria da índia* à qual Vicuña se refere – uma sabedoria cujo principal método de registro é, portanto, material e visual e cuja ocupação diz respeito sobretudo à compreensão das relações entre as sociedades humanas e a natureza, um saber socioambiental.

Assim como os *quipus* de Vicuña guardam pouco dos *quipus* incas (inclusive eles não recordam nada), os seus textos não se inserem na tradição do tecido andino, pura e simplesmente: não há de fato uma produção têxtil, já que, por exemplo, ela não se propõe a tecer roupas ou mantas utilizando-se dos padrões locais tradicionais. Vicuña não finge ser uma tecelã inca. O que Vicuña parece fazer, ao meu ver, é posicionar-se naquele espaço ambíguo entre uma cultura pré-hispânica e outra colonialista – e não tenho qualquer dúvida a respeito de qual delas é alvo de uma crítica que, no limite, flerta com o seu abandono ou a sua superação: “*Mi arte comenzó al desaparecer*” (VICUÑA, online, 2018), escreve num catálogo de uma exposição de *quipus* (alguns tradicionais e outros seus, intitulada *Disappeared Quipu*) preparada por ela no *Brooklyn Museum*, disponibilizado no site da instituição. Neste começo que é um desaparecimento eu leio (eu vejo): a noção crítica da relação entre o apagamento colonial dos *quipus* e o começo da arte (nos termos europeus) junto com a proposta do desaparecimento seguinte ou futuro dessa própria arte, diluída numa experiência distinta daquela que o padrão colonial perpetua – uma experiência essencialmente visual e performática (e que, na visão de Vicuña, é também uma experiência comunista).

91

Nunca vir a ser como a Europa ou os Estados Unidos: refundar um sentido de comum, tudo isso através da *sabedoria da índia*. Formulações deste tipo dizem respeito a uma tradição particular do pensamento socialista, comunista e anarquista latino-americano, que justamente busca um caminho de formulação teórica e de realização prática em contato com os escombros dessa tradição devastada pelo capital colonial. No âmbito do pensamento e da prática anarquistas, por exemplo, afina-se com a distância que a própria Cusicanqui (online) diz preferir manter das “(...) *posiciones anarquistas de escritorio*”, preferindo “(...) *reivindicar una forma ch'ixi y barroca de comunitarismo anarco, capaz de tender puentes entre doctrinas y experiencias, entre posturas ideológicas y vida cotidiana*”⁵ baseada no seu contato com

5 Em sua teoria sociológica, preocupada em identificar um lugar novo para a questão da miscigenação nos Andes num contexto de neocolonialismo interno, Cusicanqui (2015, p. 207) utiliza um termo aymara (ch'ixi) para nomear este lugar, onde se dá “*una suerte de conciencia del borde o conciencia fronteriza, un enfoque que he bautizado como la epistemología ch'ixi del mundo-del-medio, el taypi o zona de contacto que nos permite vivir al*

as organizações anarquistas de trabalhadores indígenas e mestiços. Neste sentido, acho curioso que Rama (2015, p. 131) diga que “Nenhum movimento posterior foi tão fértil e novo como a introdução do pensamento anarquista” na América Latina a partir do fim do século XIX, listando, entre os avanços promovidos por esse pensamento, questões relativas justamente aos direitos da mulher e à alfabetização – curioso, porque me pergunto se a fertilidade para um sentido ou sentimento anarquista no continente não estaria, justamente, na tradição dos pensamentos sociais originários, cultivados tão longe dos escritórios⁶.

Ainda no campo dos debates políticos e sociais mais recentes da América do Sul, o equatoriano Alberto Acosta (2016, p. 72), nos seus manifestos em defesa do conceito e da prática do bem viver (ou *sumak kawsay*, em kíchwa; ou *suma qamaña*, em aymara) salienta que este saber ameríndio “(...) surge de raízes comunitárias não capitalistas”, não podendo ser simplesmente tomado como um meio de “aperfeiçoamento” de ideologias ocidentais: “Não esqueçamos que socialistas e capitalistas de todos os tipos se enfrentaram e ainda se enfrentam no quadrilátero do desenvolvimento e do progresso”. Há aqui uma tentativa de não submeter saberes específicos de outras tradições a análises baseadas em conceitos ocidentais, como se aqueles estivessem a serviço destes – ou sempre esperando algum tipo de aprovação ou crivo. A separação radical entre estas tradições estaria, de acordo com o filósofo equatoriano David Cortez (apud ACOSTA, 2016, p. 77) no cerne mesmo de uma visão de política:

(...) o *sumak kawsay* das tradições indígenas se distancia de conceitos ocidentais que concebem o surgimento da vida política a partir de uma ruptura inicial ou da separação ontológica em relação à Natureza. Dito de outra maneira, o Bem Viver não concorda com o princípio da desnaturalização das realidades humanas como base do ordenamento político (...)

É possível perceber, no pensamento de Acosta, um tom refratário à adoção de termos e de parâmetros socialistas, comunistas ou anarquistas – encaradas aqui como ideologias exóticas. Cusicanqui, por sua vez, não renega

mismo tiempo adentro y afuera de la máquina capitalista”.

6 Nos ambientes de tear das indígenas? Nas selvas por onde caminhavam os indígenas cujas *sociedades* se fundavam *contra o Estado*? Ademais, sabe-se da influência que muitas das narrativas acerca da vida social ameríndia tiveram nos círculos intelectuais europeus com suas oscilações entre uma imagem demoníaca e outra idílica, com o fundamento de uma vida *sem lei nem rei* embasando tanto uma quanto outra: uma anarquia (ou um anarquismo) a se temer ou a se desejar.

o termo (anarquismo ou anarquista, no seu caso), mas o requalifica através de uma desqualificação da forma tal como ele costuma ser pensado, escrito e falado na tradição hegemônica dos países europeus e dos EUA – e assim também parece ocorrer no caso de Vicuña com o socialismo e o comunismo. Essa vertente do pensamento social latino-americano remonta, obviamente, a José Carlos Mariátegui (2005, p. 120) e seu ideal de um socialismo indo-americano segundo o qual “Não queremos, certamente, que o socialismo seja na América decalque e cópia. Deve ser criação heroica”⁷. Para o intelectual peruano, a história comunitária das sociedades andinas, sobretudo no que dizia respeito à divisão e ao manejo das terras para a produção agrícola, é a evidência de que o socialismo “está na tradição americana”, já que “A mais avançada organização comunista primitiva que a história registra é a inca” (MARIÁTEGUI, 2005, p. 120). Essa dita vertente latino-americana, no entanto, não pode ser facilmente reduzida a semelhanças em todas as suas características: é provável que a Mariátegui soasse esquisita a ideia de Cusicanqui de que, no continente, mais do que uma luta de classes, existe um embate de horizontes históricos (passado pré-hispânico versus presente neocolonial). Vicuña, sobretudo em obras como *Saboramí*, elaborada durante o processo de ascensão e derrubada do governo Allende e da Unidad Popular, está marcada pela filosofia e pelo vocabulário marxistas: ocupa-se de revolução, de classes sociais, dos trabalhadores, da burguesia chilena – mas, ao mesmo tempo, seguindo a lição de Mariátegui, busca associar tudo isso a uma tradição indígena de comunitarismo. Em comum, portanto, resta a percepção de que epistemologias, cosmologias, escrituras e formas políticas criadas no continente hoje chamado latino-americano podem guiar uma luta pela subversão dos modelos sociais capitalistas e coloniais.

Investigar a origem do tecido e do tecer, elegendo-o como uma forma da política (na qual se pensa o território, a divisão dos ofícios, os gêneros) é, na poética de Vicuña, propor um acesso a essas tradições, acesso este renovado por uma ideia de futuro – isto porque o seu pensamento, bem como os destes outros intelectuais e artistas latino-americanos como o do próprio Mariátegui, está marcado por uma concepção particular de tempo, na qual se flerta com certa ideia de circularidade que permitirá uma retomada (não um retorno) de uma terra comunal, comunitária, comunista. Essa “circularidade”, explorada sobretudo pela poética de Vicuña, no entanto, não deve ser confundida como uma regressão ou um tipo de proposta utópica anacrônica,

⁷ Neste mesmo texto, Mariátegui (2005, p. 120) responde antecipadamente a Acosta, explicitando o seu compromisso socialista: “O socialismo não é, certamente, uma doutrina indo-americana. (...) E o socialismo, embora tenha nascido na Europa, tal como o capitalismo, tampouco é específica ou particularmente europeu. É um movimento mundial, a que não se subtrai nenhum dos países que se movem dentro da órbita da civilização ocidental”.

afinando-se mais àquilo que Mariátegui (2011, p. 206) afirma no seu histórico “Programa do Partido Socialista Peruano” (ainda que sem a mesma justeza filosófica e política – afinal, um poema não é um programa partidário): pensar as formas sociais e políticas pré-hispânicas “(...) não significa absolutamente uma tendência romântica e anti-histórica de construção ou ressurreição do socialismo incaico – que correspondeu a condições históricas completamente superadas (...”).

Não por acaso, ao falar do que seria o socialismo no Chile, Vicuña propõe não apenas a sabedoria da índia, mas a soma desta a todas as outras sabedorias do mundo (e não por acaso, também, os seus *quipus* não se pretendem *quipus* indígenas), certamente referindo-se, também, à sabedoria comunista. Ao descrever uma das suas pinturas reproduzidas em *Saboramí* (um livro no qual se vê pinturas de figuras como Karl Marx, Lênin, Fidel Castro e Salvador Allende), Vicuña (1973, sem página) afirma: “*Según los indios americanos ‘todo en el universo es circular’ (...) La estrella roja brilla al pie de la rueda para hacerla girar: comunismo al principio de los tiempos, comunismo al fin de los tiempos*” – do que se pode inferir não tanto uma proposta anacrônica de retorno, mas uma confluência entre a luta de classes, aquela na qual Mariátegui se engajara, e a luta de horizontes históricos, como propõe Cusicanqui. De um modo ou de outro, a vitória dos colonizados, dos despossuídos, dos trabalhadores significa, na superação das classes ou na derrubada do horizonte histórico capitalista, uma só coisa: comunismo.

*Adeus à palavra:
Cecilia Vicuña
vista nos Andes*

ACOSTA, Alberto. *O bem viver*. Trad. Tadeu Breda. São Paulo: Editora Elefante, 2016.

CORNEJO-POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Sociología de la imagen: ensayos*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Comunidades anarquistas. Una aproximación testimonial*. Disponível em: < <http://www.asociacionlatinoamericanadeantropologia.net/congreso2017/Rivera.%20Comunidades%20anarquistas.pdf> > . Acesso em 15/01/2019.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Defesa do marxismo, polêmica revolucionária e outros escritos*. Trad. Yuri Martins Fontes. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Por um socialismo indo-americano*. Trad. Michael Löwy. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

NATALI, Marcos Piason. “José Maria Aguedas aquém da literatura”. In: *Estudos avançados*, vol. 10, 2005.

95

PARGA, José Sanchez. *Textos textiles en la tradición cultural andina*. Quito: IADAP, 1995.

POMA DE AYALA, Felipe Guaman. *Nueva corónia y buen gobierno*. Mexico: Fondo de Cultura, 1993.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.

VICUÑA, Cecilia. *Carta a Bachelet*. Disponível em: < <http://www.quipumenstrual.cl/carta-a-bachelet.html> > . Acesso em 15/09/2019.

VICUÑA, Cecilia. *Quipu desaparecido*. Disponível em: < <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/3359/> > . Acesso em 15/01/2019.

VICUÑA, Cecilia. *Saboramí*. Devon: Beau geste press, 1973.