

ULTIMAESPERANZA: ARTE DE TERRITÓRIO E FRONTEIRA EXTRATIVISTA NA PATAGÔNIA

ULTIMAESPERANZA: ART OF TERRITORY AND EXTRACTIVIST FRONTIER IN PATAGONIA

Claudete Daflon (UFF/CNPq)

claudetedaflon@id.uff.br

<https://orcid.org/0000-0002-0392-8811>

RESUMO: *A partir do trabalho do coletivo ultimaesperanza, formado por Sandra Ulloa e Nataniel Alvarez, propõe-se discutir a relevância da arte contemporânea latino-americana vinculada ao território, particularmente em regiões identificadas à condição de confins. Assume-se que, em regiões expostas a formas intensivas de extrativismo, dentre as quais está a Patagônia, a conexão territorial no processo de experimentação artística aponta para alternativas à sistemática ação predatória contra biomas e populações. Ao abordar o Projeto Popper, desenvolvido pelo coletivo ultimaesperanza, pretende-se refletir sobre como o processamento criativo da experiência colonial leva à revisão da dicotomia natureza e cultura instituída no cerne da modernidade/colonialidade. Para tanto, será analisada a direção dada à investigação estética em associação ao emprego de recursos de multimídia como forma de reinserção de corpos e histórias apagadas na paisagem.*

PALAVRAS-CHAVE: coletivo ultimaesperanza; arte latino-americana; modernidade/colonialidade; extrativismo; natureza e cultura.

ABSTRACT: *From the work of the collective ultimaesperanza, formed by Sandra Ulloa and Nataniel Alvarez, this paper proposes to discuss the relevance of contemporary Latin American art linked to territory, particularly in regions identified with the condition of frontiers. It is assumed that in regions exposed to intensive forms of extractivism, among which Patagonia is included, the territorial connection in the process of artistic experimentation points to alternatives to the systematic predatory actions against biomes and populations. By addressing the Projeto Popper developed by the ultimaesperanza collective, the aim is to reflect on how the creative processing of the colonial experience leads to a revision of the nature-culture dichotomy established at the core of modernity/coloniality. To this end, the direction given to aesthetic investigation will be analyzed, particularly in association with the use of multimedia resources as a means of reinscribing erased bodies and histories into the landscape.*

KEYWORDS: *ultimaesperanza collective; Latin American art; modernity/coloniality; extractivism; nature and culture.*

El hombre, ese rey de la creación, tiene en la tierra un dominio aparte, separado por un abismo, del resto de los animales.

Julius Popper, Tierra del Fuego. La vida en el extremo del mundo habitado

1 Introdução

A relevância que a questão ambiental, os embates epistemológicos e as lutas sociais assumem em regiões do sul global tem se refletido na instauração de formas de ativismo artístico, como se observa no caso de artistas que, em sua relação com o lugar de pertencimento, transformam sua condição “periférica” em princípio criativo. Nesse contexto, a ênfase no debate sobre a natureza como parte do enfrentamento a processos de dominação e destruição de povos originários tem balizado experiências de arte na América Latina, de modo que a afirmação do território, em resposta a processos de desqualificação e silenciamento, torna possível articular criativamente o extermínio de grupos humanos e a predação continuada de biomas.

Sem dúvida, a conexão territorial agudiza a percepção dos efeitos da atitude extrativista, que caracteriza o que Pierre Hadot (2006) chamou de perspectiva prometeica da natureza. Na compreensão antropocêntrica do mundo natural como exterioridade à maneira do que se consolidou no pensamento ocidental, o humano aparece fundamentalmente identificado ao sujeito masculino/branco/europeu/cristão (Mignolo, 2018), autorizado a dispor de seu entorno como lhe aprouver. Essa condição privilegiada chancela o comportamento predatório. Como espécie de Prometeu, o homem moderno se estabelece como protagonista de um movimento histórico fundado na acumulação capitalista para o qual a divisão entre natureza e cultura é fulcral. Estruturante da modernidade/colonialidade, essa dicotomia permitiu combinar a objetificação do mundo à classificação hierárquica de povos, em particular pela criação da *raça* como categoria biológica (Mignolo, 2018; Quijano, 2014). Sobre essas bases, o extrativismo se dirige tanto a grupos humanos quanto a biomas igualmente submetidos a formas de dessubjetivação que sancionam o seu estatuto como recurso. Por meio da racialização, torna-se possível, ainda, instaurar escalas de humanidade demarcadas, em seus patamares inferiores, pelos “selvagens” (i.e., os que se encontram nas proximidades de um estado “natural”) e, em

nível superior, o homem civilizado, tal como o concebe o ocidente moderno. A tipificação serve, nesses moldes, à ordenação do mundo segundo uma hierarquia que dispõe sobre quem ou o que tem direito à existência:

Os não humanos ou sub-humanos têm sua condição definida pela raça manifesta em seu fenótipo, em sua origem geográfica, em sua formação cultural e em sua condição social. Daí viria a autorização para matar aqueles que não seriam exatamente pessoas, mas alvos, animais, coisas (Daflon, 2022, p. 78).

Não é difícil concluir, portanto, que a oposição natureza/cultura inscrita no cerne do pensamento ocidental tem desdobramentos eloquentes no que se vem entendendo como uma nova era geológica. O impasse representado pela sistemática destruição ambiental remete ao que Jason Moore (2017, p. 4) propôs como “capitaloceno”, uma vez que “[the] Capitalocene, as McBrien reminds us, is also a Necrocene – a system that not only accumulates capital, but drives extinction”. Ao defender o caráter capitalogênico do extermínio, Moore coloca em questão a centralidade da dicotomia natureza/cultura no processo de destruição: “[the] whole thrust of capitalist civilization develops the premise that we inhabit something called Society, and act upon something called Nature” (Moore, 2017, p. 7). Ainda segundo o autor, a expulsão do homem da natureza se refletiu em outras formas de exclusão e, nesse sentido, o capitaloceno não pode ser dissociado da estratificação que o tornou possível:

Another was the expulsion of many humans – probably the majority within the orbit of early capitalist power – from Humanity. Most women, most peoples of color, and virtually all Amerindian peoples were excluded from full, often even partial, membership in Humanity (Moore, 2017, p. 7).

A depreciação de grupos sociais e existências, na verdade, deve ser considerada em sua multidimensionalidade, pois, dificilmente, resume-se a um elemento único. No que diz respeito à categorização de humanos e não humanos, um leque de aspectos é evocado na atribuição de uma pretensa inferioridade a determinados grupos sociais: racialização, identidade de gênero, origem geográfica e comunidade linguística, para citar alguns. O processo de segregação implicado na atribuição de diferentes graus de humanidade é parte da engrenagem do capitalismo, tendo em vista que “Capitalism’s ontological praxis – Cheap Nature¹ – is decisive

¹ De acordo com Moore (2017, p. 18): “By Cheap, I underscore how capitalism appropriates work/energy and biophysical utility produced with minimal labor-power, and directly implicated in commodity production and exchange”.

to capital's expanded reproduction, working through the ceaseless transformation of Earth systems at every scale" (Moore, 2017, p. 7-8).

Esse modelo de acumulação de riquezas, indubitavelmente, exige uma geografia da dominação. A violência e o extrativismo a que vêm sendo insistentemente submetidas regiões do planeta se vincula a uma cartografia de desigualdades: áreas designadas como *confins*, *remotos* ou *fronteiras* são tratadas como “terra de ninguém” e, enquanto tais, franqueadas à exploração. Se a condição de “remoto” no tempo e no espaço torna plausível a construção das distâncias também como civilizatórias, a proposição da existência de áreas centrais em detrimento de outras tachadas como periféricas se fundamenta na criação da ideia de *vazios* humanos, isto é, áreas carentes da presença da “humanidade” que, ao fim e ao cabo, é aquela definida pela civilização ocidental. Está claro que a desqualificação de determinadas regiões do globo é medida de um sistema mundo que, para a expansão do capital, exige a instauração de áreas de sacrifício. Apresentá-las como selvagens, bravias e despovoadas autoriza a sua ocupação forçada enquanto o apagamento prévio dos habitantes locais se efetiva graças ao extermínio (Uriarte, 2020).

Noções de distância e de vazio populacional alimentam a percepção de que há fronteiras a serem vencidas pelo progresso. O valor colonial dessa acepção é evidente e, quando se trata da América Latina, está manifesto na função dada ao continente como fonte de riquezas naturais e força de trabalho. Empurradas à margem do mundo, regiões inteiras são pauperizadas pela ação extrativista continuada. Nelas, ser artista do território significa enfrentar as implicações de produzir *em e a partir de* uma realidade de “fim do mundo”.

Em um país como o Chile, de disposição acentuadamente longitudinal com tendência ao centralismo, como comprova a concentração econômica e política na capital, prevalece a percepção de regiões ao norte e ao sul como extremos geográficos. Nestes, a paisagem local é incorporada à noção de fronteira que presume a adversidade de meios, caso do deserto de sal e das geleiras. As consequências dessa situação se fazem sentir nas dificuldades enfrentadas por quem busca produzir a partir de um olhar “periférico”. Em relação a isso, o curador chileno Rodolfo Andaur noticia a existência de “nuevas latitudes” na arte contemporânea de seu país:

[...] desde comienzos del 2018 existe un incremento sustantivo de programas para difundir el arte contemporáneo fuera de la ciudad de Santiago y que al mismo tiempo hace frente a la impetuosa centralización. No existe duda alguna que dicha centralización, emprendida tanto en el financiamiento como en la infraestructura cultural, ha entorpecido los diálogos que interconectan el trabajo de campo de los artistas visuales que residen fuera de la capital política y administrativa de este país. No obstante, esta conyuntura, que no solo es propia de la escena chilena, ha impulsado

un despertar creativo que indudablemente ha dinamizado el trabajo colectivo y colaborativo (Andaur, 2021, p. 437).

Esse “despertar creativo”, pautado em processos de criação mais coletivos, leva a perguntar como artistas contemporâneos, em países sul-americanos, têm buscado caminhos para a ação social. Na confluência entre arte e ativismo, a experimentação e a elaboração estética, mais do que simplesmente denunciar a ordem violenta em que se inserem, embora isso seja também importante, indicam a potencial contribuição do trabalho artístico para a proposição de outras formas de existir. Esse é o caso do coletivo de arte *ultimaesperanza*, criado em 2004 por Sandra Ulloa e Nataniel Alvarez na cidade de Punta Arenas, Patagônia chilena.

Ao desenvolver experiências artísticas ligadas ao território em atenção à colonialidade² impressa no espaço-tempo patagônico, o coletivo converte em princípio criativo o histórico colonial inscrito na realidade local, de modo a conjugar o natural e o social. As marcas de uma história de exploração e violência estão, como lembram Ulloa e Alvarez, evidentes na toponímia do extremo sul do Chile, como se nota na menção a relatos de fome e abandono – Puerto del Hambre [Porto da Fome]; às expectativas frustradas de viajantes – Bahía Inútil [Baía Inútil]; e aos obstáculos e perigos enfrentados por conquistadores – província Última Esperanza. O ponto de vista que nomeia as paragens e constrói o mapa é, sobretudo, do explorador.

No entanto, localidades como a Patagônia, que tiveram sua ocupação protelada por circunstâncias geográficas e ambientais, foram representadas, sobretudo a partir do século XIX, como desertos a serem conquistados, fronteiras entre civilização e barbárie, confins do mundo. Nesse contexto, o discurso humanista em defesa do avanço civilizatório, aliado à luta pela consolidação dos limites territoriais da nação, sustentou práticas agressivas de exploração econômica. Não espanta, portanto, que as regiões de “fronteira” ou os chamados “confins” tenham funcionado historicamente como palco para ações de extermínio que vitimaram povos e biomas.

Essa, contudo, não é uma realidade ultrapassada, na medida em que, sob novas configurações, ainda se atribui a determinadas regiões do mundo a condição de fronteira por onde se impõe o avanço voraz de formas de neoextrativismo. Se o extrativismo constitui “estilo

² O sociólogo peruano Aníbal Quijano cunha o neologismo colonialidade ainda na década de 1990 para designar “[...] la clasificación de la población del mundo según la idea de ‘raza’ emergida junto con América, en ‘europeos’ o ‘blancos’ y ‘no-europeos’ (‘indios’, ‘negros’, etc.) y ‘mestizos’, como el marco y el piso de la distribución de las gentes en torno de las relaciones de poder, combinándola con las relaciones en torno del trabajo [...]” (Quijano, 2014, p. 611).

de desenvolvimento baseado na extração e apropriação da natureza” (Svampa, 2019, p. 25), os processos continuados de expansão das divisas do capital levam a propor o *neoextrativismo* como categoria analítica que emerge na América Latina em referência a padrões de desenvolvimento insustentáveis. Em sua correspondência com a acumulação contemporânea do capital, práticas neoextrativistas buscam atender à exigência cada vez maior de quantidade de matérias-primas e energias (Svampa, 2019).

Daí ser extremamente significativa a decisão do coletivo *ultimaesperanza*, na contramão dos movimentos centralistas do mercado de arte, em permanecer na Patagônia chilena: o lugar “onde deveriam estar”³. Naturais da Região de Magalhães, Sandra Ulloa e Nataniel Alvarez reconhecem-se como artistas *de território*, ou seja, a sua conexão com o local se reverte em matriz criativa. Em lugares aos quais se atribui o estatuto de *confins*, a experiência de fronteira extrativista é vivida em toda a sua violência por grupos diretamente afetados por disputas de terra, contaminação ambiental, perda dos meios tradicionais de sobrevivência etc. Os *confins*, contudo, são também espaço de contenção e confinamento de populações forçadas a áreas de exílio em que, habitualmente, se acentua a precariedade das suas condições de vida. Ao mesmo tempo, as elites locais, em sua adesão a princípios de dominação próprios à modernidade/colonialidade, aspiram fazer parte do “mundo” e, para tanto, atuam na consolidação do extrativismo como forma de produção de riquezas.

Nessa conjuntura, a dimensão política da produção artística de coletivos como *ultimaesperanza* se afirma pelo reconhecimento crítico da geopolítica colonial subjacente a um sistema mundo que se busca organizar em centro e periferia. Consequentemente, a perspectiva local, ao implicar o entrecruzamento de histórias e memórias, revela como as formas intensivas de destruição se encontram impressas nos corpos, nas subjetividades e no espaço físico.

Sob esse viés, proponho uma discussão crítica em torno do projeto artístico que vem sendo desenvolvido pelo coletivo *ultimaesperanza* a partir do álbum fotográfico produzido pelo explorador romeno Julius Popper (1857-1893). No final do século XIX, durante sua permanência na América do Sul, Popper ganhou fama de homem ilustrado e explorador ao aventurar-se em expedições e empreendimentos como a mineração. Em uma trajetória caracterizada pela busca audaciosa por riquezas e poder, deixou registrada sua participação no massacre do povo selk’nam na Ilha Grande da Terra do Fogo. A partir dos materiais de arquivo relacionados à atuação desse personagem histórico na região, o coletivo de Punta Arenas vem

³ Declaração dada em entrevista concedida em outubro de 2023, Punta Arenas, Chile.

propondo uma experiência do território capaz de se contrapor ao olhar extrativista do explorador europeu. O que nas fotografias e nos diários de Julius Popper aparece como documentação da conquista – com vistas a assegurar a posse do território – será reposicionado como ação brutal sobre todo um ecossistema do qual faziam parte grupos humanos. À identificação da violência na materialidade mesma do arquivo se somou a construção do território desde um ponto de vista local representado pelos artistas, com suas memórias e subjetividades. Nesse sentido, merecem atenção os procedimentos escolhidos por Ulloa e Alvarez na construção de uma arte capaz de decolonizar os arquivos e propor formas de compreender passado e presente como instâncias territorialmente determinadas. Por esse prisma, a experimentação artística pode vir a se constituir, estética e politicamente, como força antiextrativista no combate à destruição sistemática de povos e ambientes.

2 Direto das fronteiras extrativistas

A designação de *confins* envolve um brutal apagamento da presença humana e de formas de vida anteriores à chegada da modernidade, tornando possível a imposição da cosmologia moderna ocidental como possibilidade única. Mezzadra e Neilson (2017) entendem *confins* (*frontier*) como região de expansão do capital, isto é, como espaço amplo e aberto em diferença à demarcação linear das fronteiras nacionais (*border*). À pretensa estabilidade da fronteira os autores associam zonas instáveis e, enquanto tais, particularmente sujeitas à invasão e à apropriação. Ou seja, no âmbito de uma geopolítica fundada em estados-nação, a tentativa de demarcação de limites estanques coexiste à criação de *confins* como categoria congênere à de fronteiras extrativistas. Não se pode compreender essa dinâmica sem considerar a colonialidade implicada no mapa-múndi resultante desse tipo de categorização aplicada a continentes estigmatizados como periféricos – caso da América Latina e da África – e a biomas – como os pampas, as florestas tropicais, o cerrado, as terras geladas da Patagônia – encarados como repositórios estratégicos de recursos naturais. Permanentemente ameaçados e cada vez mais comprometidos pelo avanço do capital, esses sítios são palco de conflitos conflagrados: disputas pela terra; ataques a populações locais tradicionais; destruição extrativista e suas consequências ambientais. A agressão sistemática contra a flora e a fauna se associa à contaminação de rios e solos num cenário em que se promove a extração desregrada de bens naturais e se eliminam modalidades de vida tomadas como obstáculo à exploração econômica. Diante desse quadro, encontra-se, na produção artística latino-americana vinculada a territórios afetados por essa

cartografia, como é o caso dos trabalhos do coletivo *ultimaesperanza*, a problematização de categorias como *confins* (*frontier*), seja ao desnaturalizá-las, seja ao expor o quilate da violência que pressupõem.

Em publicação recente sobre ecoextrativismo na Patagônia⁴, é ratificada a associação entre práticas extrativistas e uma geopolítica da periferização, visto que a muitas localidades classificadas como marginais ou extremas a partir de um centro político/econômico se atribui “la idea de *fin de mundo*” (Núñez; Klier; Aliste, 2021, p. 319). Em vista dessa confluência, o ativismo artístico de artistas de território pertencentes a regiões consideradas “periféricas” dificilmente pode ser dissociado da realidade representada por fronteiras extrativistas sob permanente pressão⁵. Nesse sentido, experiências artísticas contemporâneas relacionadas a zonas geográficas como a Patagônia exigem considerar como a criação no campo das artes se relaciona ao extrativismo e à violência colonial praticados em zonas convertidas em *confins*. A esse respeito, deve-se ressaltar que o atentado contra comunidades e ecossistemas já está dado na designação arbitrária dos espaços como vazios, redutos do selvagem, tempo fora da história.

Projetos artísticos latino-americanos conduzidos por atores sociais locais trazem à tona a colonialidade dos modelos de organização geopolítica e desmentem, por meio da afirmação da existência de povoação anterior à chegada dos “desbravadores” e pela legitimação histórico-cultural dos povos nativos saqueados, a alcunha de “vazios” que se imputa a determinadas regiões. Interessa perguntar, então, como esses projetos fortemente relacionados a lugares marcados por uma história de extrativismo e submetidos a iniciativas neoextrativistas se conformam como ativismo na medida mesma em que se desenvolvem como experimentação estética. Em outras palavras: como a criação artística, nas circunstâncias indicadas, expõe e explora o fato de a disputa epistemológica e política se operar também na linguagem?

Essas indagações levam a pensar a conjugação entre atividade político-social e trabalho de criação artística como parte de um processo ativo de defesa de modalidades de ocupação territorial mais favoráveis à vida e às populações atacadas em seus direitos e costumes. Defendo, portanto, que obras artísticas podem responder a processos de dominação e exploração instituídos historicamente, problematizando-os via experimentação estética. Como

⁴ Os autores do texto defendem a vinculação entre capitalismo e conservacionismo com a produção de novos mecanismos de colonialismos tomando por base o estudo da situação em Isla Victoria (Parque Nacional Nahuel Huapi) na Argentina e a região da Patagônia-Aysén no Chile. Em outras palavras, apontam para a reapropriação capitalista da natureza em chave *eco* (Núñez; Klier; Aliste, 2021).

⁵ Nesse sentido, a contribuição de estudiosos latino-americanos como Svampa (2019), Gago (2020), Gudynas (2019) e Aráoz (2016) sobre o extrativismo e seus limites soma-se a um conjunto amplo e complexo de debates como os da ecologia política (Alimonda, 2011; Escobar, 2011).

comprova o trabalho do coletivo *ultimaesperanza*, no contexto de áreas que têm sido assoladas por ações de extermínio, a experiência territorial subjacente à convergência entre arte e ativismo leva a considerar as experiências de fim para além da noção de extremos geográficos ou da projeção de um futuro sombrio que está por vir. Em vez das distâncias no tempo e no espaço, enfatiza-se a proximidade da violência, a materialidade e a presença do passado, pois o fim que efetivamente se busca encarar está na aniquilação já consolidada ou em andamento. Esse movimento vai ao encontro da apropriação que Ulloa e Alvarez fazem do nome dado à província da XII Región de Chile (Última Esperanza), afinal, a assimilação da toponímia colonial parte da decisão de atuar *na* e *a partir de* uma realidade situada. A redação de “ultimaesperanza”, tal como propuseram os artistas de Punta Arenas (com as palavras destituídas da maiúscula inicial e justapostas à maneira de um endereço digital) contribui para a ambiguidade decorrente da tensão entre a posição do conquistador e a ação artística: de um lado, as apreensões do explorador em viagem; do outro, a busca por novos horizontes por quem vive a experiência extrativista. Essa duplicidade, decorrente do movimento de revisão do passado e da disputa pelo presente, se realiza na experimentação estética que, empenhada na releitura do arquivo e na pesquisa criativa das mídias, caracteriza-se também como ativismo.

Ademais, o embate pelo território exige uma revisão crítica da história, visto que a colonialidade se institui no espaço-tempo e, portanto, a perspectiva teórica decolonial representa uma contribuição necessária, principalmente por permitir compreender a realidade atual, em suas formas de dominação e exploração, como parte de um percurso de longa duração. Consequentemente, diante das possibilidades abertas por um ponto de vista decolonial, o estudo da produção artística contemporânea latino-americana pode contribuir para a apreensão dos modos como vêm sendo questionadas representações naturalizadas do passado histórico e suas consequências sobre a ocupação do território. Não se deve subestimar a relevância da participação de artistas na construção de novos caminhos estéticos, epistêmicos e políticos.

Carolina Pizarro, em estudo sobre tendências do romance histórico contemporâneo na América Latina, repassa criticamente a teoria da história para demonstrar que o passado está em disputa, visto que o discurso histórico não se confunde ao passado, apesar do que faz parecer um Estado que “difunde en cada país una historia de manual y fija así ‘una verdad’ común que se impone tempranamente desde los programas y los textos escolares” (Pizarro, 2015, p. 29). Uma vez que o debate em torno da história é feito *no* e *sobre* o presente, a possibilidade de deslindar versões oficiais tem evidente valor político.

Essas questões afetam a percepção dos *confins* como experiência espaço-temporal, como se encontra no trabalho do coletivo *ultimaesperanza*, uma vez que a vinculação territorial motiva a investigação histórica mediada pela vivência do lugar. Não por acaso, sob a mediação do território, o coletivo propõe decolonizar os arquivos relacionados à história de conquista e ocupação da Patagônia. Nesses termos, entendo que, ao reconhecer a colonialidade inerente à experiência moderna de fronteira, o coletivo *ultimaesperanza* faz da experimentação artística multimídia uma forma de intervenção antiextrativista. Essa dimensão está inscrita tanto nas experimentações com a iconografia colonial quanto na adoção de uma atitude crítica frente à dicotomia natureza/cultura.

3 Um mergulho no coração das trevas

Ao visitar, em outubro de 2023, o estúdio do coletivo formado por Sandra Ulloa e Nataniel Alvarez, localizado em um prédio antigo de dois andares na rua Jorge Montt, às margens do legendário estreito de Magalhães, encontrei um ambiente afetivo em que se respirava arte e ativismo. No edifício, os artistas atuam junto a equipes formadas tanto para o desenvolvimento de um projeto de educação e arte relacionado a questões ambientais – trata-se do Liquenlab – quanto para a realização dos trabalhos vinculados ao *ultimaesperanza*. As propostas do coletivo se fundamentam no desejo de decolonizar a arte, como eles mesmos afirmam, mas a força de todo processo parece estar no vínculo com o território. Nascidos na região, Sandra e Nataniel se reconhecem como artistas *de território*, ainda que isso signifique enfrentar dificuldades importantes para quem, no Chile, almeja fazer arte fora de Santiago, capital do país. Cientes das desigualdades geopolíticas da realidade em que se encontram, se reconhecem não como periféricos, mas como excêntricos.

Porém, ao admitirem sua excentricidade num país como o Chile – e no continente americano, por extensão –, os artistas de Punta Arenas não assumem uma atitude segregadora ou de autoisolamento. Para eles, o lugar é vital na medida em que está conectado a uma rede de relações que são, inclusive, transnacionais. Nesse sentido, não surpreende que Sandra e Nataniel tenham realizado uma residência artística no sul da Itália como parte de um projeto de conexões sul-sul. Os desdobramentos artísticos de “viver o lugar” propostos pelo coletivo coincidem com a perspectiva múltipla e diversa do arquipélago, tal como imaginou Édouard Glissant. A topografia do Caribe, sua constelação insular, constituiu a materialidade a partir da qual Glissant (2005) formulou uma poética e uma filosofia em que o lugar não se confunde a uma

circunscrição rígida, definitiva e isoladora, mas existe como uma experiência e uma memória que afeta quem somos, como agimos e como atuamos. É do lugar que enxergamos o mundo como diversidade.

A minha experiência como viajante na região de Magalhães me ajudou a ver a Patagônia também como um arquipélago formado por incontáveis ilhas surgidas de movimentos geológicos ancestrais.

No entanto, esse lugar, no extremo sul da América, à maneira de tantos outros confundidos com fronteiras extrativistas, foi alcunhado de “coração das trevas”. A mesma designação que Joseph Conrad atribuiu à selva do Congo em sua famosa novela *Heart of darkness* [Coração das trevas], de 1899. A alcunha é, obviamente, colonial. Sua aplicação a paisagens tão díspares como a floresta tropical e as terras geladas da Patagônia expõe como essas localidades são vistas como regiões de fronteira e, por isso, sujeitas à expansão do extrativismo. Em outras palavras, são áreas onde se tem historicamente autorizado varrer habitantes milenares – humanos e não humanos – à força. Diante disso, como imaginar que o enfrentamento da colonialidade possa se dar sem a experiência mesma do *lugar*?

De fato, foi a partir da região de Magalhães que Sandra Ulloa e Nataniel Alvarez iniciaram, em 2019, o Projeto Popper: um trabalho de multimídia formado por um conjunto de ações criativas descentradas e dinâmicas. A base do projeto é constituída pelo legado fotográfico e o relato do explorador romeno Julius Popper. Importante personagem na história da conquista da região no século XIX, Popper deixou alguns escritos, uma conferência realizada no Instituto Geográfico Argentino em 5 de março de 1887 e posteriormente publicada no boletim do instituto, bem como um álbum de fotografias em que registra sua empreitada. Esse material recebeu tratamento editorial pelo Museo del Fin del Mundo, em Ushuaia, Argentina, e foi publicado sob o título de *Atlanta: proyecto para la fundación de un Pueblo marítimo en Tierra del Fuego y otros escritos* (Popper, 2003). De fato, as aspirações grandiosas de conquistador moldado no individualismo burguês podem ser resumidas na ambição de Popper em criar uma Nova Atlanta. Financiado pela elite portenha, em busca de ouro e outras possíveis riquezas, Popper assimila à sua empresa artefatos de estado como moedas e selos com seu retrato, numa demonstração que a conquista da Terra do Fogo exigia a legitimação de dispositivos políticos. Por isso, sua expedição, com homens uniformizados à maneira de um exército, contou com um registro fotográfico interessado. Os equipamentos técnicos – como a própria máquina fotográfica –, a tentativa de retificação e atualização da cartografia, a nomeação de elementos da paisagem, a atitude alinhada a práticas científicas na coleta e

posterior apresentação de materiais como amostras de solo, espécies vegetais, objetos indígenas: tudo, enfim, buscava legitimar a expedição como ação civilizatória indissociável da exploração econômica. Esse homem ilustrado, representante da pulsão conquistadora que se estende por “terras ociosas”, estava ciente da importância da documentação para a posse do território. Assim, deixou material que testemunha o genocídio do povo selk’nam, no qual, aliás, teve participação. Como Javier Uriarte (2020) já havia alertado, o caráter bélico conferido às empreitadas pelas fronteiras durante o século XIX era necessário à criação de desertos que colonos e estrangeiros afirmavam previamente existir.

O homem moderno, em sua empreitada expansionista, surge emblemático: em fotos, Julius Popper carrega, junto a uma Winchester, a câmera fotográfica com que registrava a “conquista” do deserto. Espécie de anjo da morte das elites de Buenos Aires, atrelado a interesses econômicos de grupos argentinos, o romeno se apresentava, em seus escritos e imagens, como arauto da modernidade. Certamente, os registros que trazem cenas de caça e assassinato não foram realizados para se converterem em evidência de um crime, visto que, na ótica dos desbravadores, a remoção dos povos que habitavam ancestralmente a Terra do Fogo fazia parte de um projeto modernizador (Figura 1).

Figura 1 – Fotografia do corpo morto de um homem selk’nam (Álbum da Expedição de Julius Popper)



Fonte: <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/galeria/los-albumes-de-julius-popper-registro-de-su-expedicion-en-tierra-del-fuego>.

Com a diretora do Museu Regional de Magalhães, Paola Grendi Ilharreborde, Alvarez e Ulloa tomam conhecimento da existência de dois exemplares do álbum, produzido entre os anos de 1886 e 1887, no acervo do museu situado em Punta Arenas. Quando os artistas tiveram acesso ao álbum, o confronto com a iconografia do extermínio selk’nam motivou uma

investigação artística com a finalidade de “desarmar”⁶ o discurso imposto pelo legado imagético de Popper. Os artistas chilenos passaram a trabalhar com o álbum editado no século XIX para convertê-lo em suporte para a experimentação e, ainda em 2019, realizam uma primeira expedição à Terra do Fogo. Desse processo investigativo, que contou também com a contribuição do trabalho de pesquisa de Marisol Palma, em estudo sobre a produção visual de Popper, surgem experiências realizadas por Sandra Ulloa de captura de sons de baixa frequência, inaudíveis a ouvidos humanos, bem como uma série de experimentos digitais com as fotografias do álbum, o que tornou possível a projeção de imagens sobre a paisagem natural da Terra do Fogo. Essas experimentações incluíram, ainda, intervenções nas imagens fotográficas pelo uso da técnica de aquarela a partir do sumo de um fruto local – o calafate – e a criação de postais com emprego de materiais e técnicas que exploram efeitos de transparência a partir da diversidade dos suportes de exibição.

Tomando como ponto de partida o estudo do álbum e do diário do explorador, o coletivo *ultimaesperanza* propôs a “libertação” dos corpos de humanos e não humanos encarcerados nas fotos de Popper. Esse processo ocorre de diferentes formas. Graças à georreferenciação de algumas das imagens do álbum, os artistas refizeram o trajeto de Popper pela Ilha Grande da Terra do Fogo – dividida hoje entre Chile e Argentina – e localizaram onde teriam sido realizadas as fotos em que aparecem animais mortos e cadáveres de indivíduos *selk’nam*⁷. Uma das etapas do trabalho foi projetar na paisagem os corpos isolados digitalmente a partir dos originais fotográficos. No *lusco-fusco*, as projeções se assemelham a fantasmagorias decorrentes do jogo de presença e ausência, ao mesmo tempo que se concretizam sobre a vegetação e a topografia convertidas em suporte. A performance realizada sem público, tendo em vista o desejo dos artistas de não tratarem o extermínio como espetáculo, enfatiza a materialidade do lugar ao buscar reintegrar à paisagem seres que foram violentamente suprimidos de seu ambiente natural (Figura 2)⁸.

⁶ Afirmação feita em relato oral por Nataniel Alvarez em setembro de 2022 em conversa por videoconferência.

⁷ Para a execução do projeto, o coletivo buscou as indicações geográficas do percurso realizado por Popper e explorou a georreferenciação presente em algumas fotos. Os artistas contaram com a assessoria de um geógrafo para rever e atualizar as coordenadas de localização registradas no álbum.

⁸ As imagens relacionadas ao Projeto Popper que apresento aqui foram cedidas pelo coletivo *ultimaesperanza*; algumas são registros fotográficos das projeções realizadas na Terra do Fogo durante a tentativa de refazer/reposicionar o itinerário da viagem do explorador romeno; outras decorrem de trabalhos de intervenção e experimentação do coletivo em torno de fotografias de Popper.

Figura 2 – À esquerda, fotografia do álbum da Expedición Popper – “Bajad la mira”; à direita, registro de projeção na paisagem da Terra do Fogo, Proyecto Popper, colectivo ultimaesperanza (2019-2021)



Fonte: <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/galeria/los-albumes-de-julius-popper-registro-de-su-expedicion-en-tierra-del-fuego>; imagem cedida pelos artistas.

O tratamento digital dado às fotos constantes no álbum de Popper possibilitam destacar imagens dos corpos de indígenas abatidos de maneira que esses recortes funcionem não apenas como exposição do massacre infligido a povos locais, mas também como evidência da existência de uma íntima conexão entre as vítimas e o território. Devolver o corpo sacado – e, portanto, saqueado – a seu habitat se contrapõe à noção colonial de *confins* na medida mesma em que ressalta a vinculação entre seres e ambiente, homem e natureza. No processo de conferir mobilidade a esse corpo e enfatizar as relações ambíguas de presença e ausência, o coletivo agrega à projeção da imagem destacada no local em que se deu a situação fotografada a impressão em papel vegetal. Os diferentes suportes e as técnicas empregadas têm por finalidade ampliar as possibilidades de movimentação decorrentes de formas de manuseio, transparências e meios de exibição. No caso das folhas translúcidas avulsas, é possível alcançar efeitos de deslocamento dos corpos que enfatizam a força destruidora da mutilação quando sujeitos são arrancados dos biomas e terras que habitavam. Além disso, por meio da sobreposição de lâminas transparentes, pode-se experimentar a dinâmica que envolve modos de preenchimento e produção de lacunas (Figura 3).

Figura 3 – À esquerda, fotografias retiradas do álbum da expedição de Julius Popper; à direita, experimentações realizadas a partir dessas fotografias pelo colectivo ultimaesperanza



Fonte: <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/galeria/los-albumes-de-julius-popper-registro-de-su-expedicion-en-tierra-del-fuego>; imagem cedida pelos artistas.

No que diz respeito ao tratamento das imagens, o acionamento da memória pessoal como indivíduos naturais da região permite aos artistas a recuperação da experiência ainda na infância com retratos de indígenas que eram comercializados como postais e a iconografia do genocídio selk'nam disponibilizada em livros didáticos. No entanto, Sandra Ulloa e Nataniel Alvarez se sentiram especialmente impulsionados pelos conflitos ocorridos no Chile em 2019⁹: a situação de explosão social e a violência repressiva lhes pareceram atestar a persistência histórica de um padrão de violência que se encontrava inscrito no registro visual dos povos nativos da região de Magalhães.

Na Figura 2, a fotografia é identificada no álbum de Popper com a legenda “Bajad la mira”. Existem evidências de que seja uma cena montada com o objetivo de atribuir heroísmo à ação dos desbravadores quando, na verdade, estavam interessados no ouro, na terra e nas recompensas derivadas do avanço territorial e da eliminação da população indígena. A esse respeito, Marisol Palma assinala:

Incluso los que ‘no saben’ que están posando, ya que los miramos desde atrás, parece que sí lo saben, pues sus posiciones parecen exageradamente marcadas hacia atrás, lo que delata una orquestación mínima de la escena en cuestión. Cabe pensar que la toma fotográfica fue en parte dirigida, aunque en medio de una situación real que se estaba atendiendo y a la vez transformando en hito fotográfico y autobiográfico de la expedición (Palma, 2022, p. 22).

A construção de uma memória da expedição que coincide com a concepção do homem branco como herói dedicado à expansão da civilização até os confins subjaz às opções do fotógrafo Popper. Por isso, em relato oral sobre o projeto, Nataniel Alvarez ressalta a existência

⁹ Os protestos que se tornaram conhecidos como o *estallido social* de 2019 foram deflagrados em outubro do mesmo ano e alcançaram grande intensidade. O presidente do país à época, Sebastián Piñera, declarou estado de emergência. A violência impetrada pela força policial e a ocorrência de crimes de estado deixaram vítimas fatais e centenas de pessoas mutiladas, muitas delas com lesões oculares por tiros de bala de borracha.

de cenas montadas, a exemplo da fotografia do corpo morto de um homem selk'nam estendido no chão cuja comunicação é clara: o “selvagem” aparece abatido pela mão pesada da civilização moderna que o explorador buscava representar, a mira das armas e o olhar altaneiro dos homens armados apontam para um alvo que escapa às vistas do leitor de modo a sugerir a continuidade da ação de conquista. A foto era a mesma que Alvarez e Ulloa já haviam visto antes em livros escolares e que, diante dos conflitos intensos no Chile de 2019, lhes pareceu de uma atualidade aviltante. Na esteira desse processo, uma das projeções realizadas pelo coletivo *ultimaesperanza* aconteceu onde, a princípio, teria se passado a cena em questão. Também a legenda do álbum do explorador romeno se tornou objeto de projeção na paisagem da Terra do Fogo, mas com alteração do texto original, que, rasurado, sofre uma mudança efetiva de sentido: “Bajad la mira” dá lugar a “Bajad la mirada”.

Os sons e as imagens fantasmais com que o coletivo trabalha não servem, porém, à produção de um espetáculo audiovisual que se valha das formas reconhecíveis de uma iconografia colonial, antes, compreendem uma tentativa de, como declara Nataniel Alvarez, fazer uma “citação dos espectros da história”. Nesse sentido, refazer o percurso da expedição Popper foi uma decisão decorrente do reconhecimento da importância da geolocalização na produção artística e visual: *modus operandi* para, citando ainda Alvarez, “espiar o genocídio pelos olhos do ocidental”¹⁰.

A duplicidade entre o conquistador e o fotógrafo está inscrita nas imagens que compõem o álbum, espécie de troféu da força modernizadora representada pela máquina fotográfica e pelas armas como tecnologias úteis à conquista do território. O processo técnico de limpeza étnica, que faz lembrar as reflexões de Hannah Arendt (2018) sobre o nazismo, corresponde à produção técnica de imagens: o homem moderno com seus aparelhos assume o papel de observador e, portanto, de dominação. O álbum de Popper é, nesse sentido, um troféu também porque glorifica as qualidades do aventureiro como agente modernizador a serviço da história, o que revela ser o autor da iconografia da conquista uma das faces do conquistador.

A dicotomia natureza/cultura em que se fundamenta a predação extrativista permite, bem como a estratificação hierárquica do humano e não humano, a redução do mundo natural à condição de recurso destinado à extração: esse posicionamento ganha expressão visível no modo como corpos são ostentados como prêmios, atitude que se aplica de igual maneira aos selk'nam assassinados e à fauna alvejada. Ambos são condenados por sua relação com o

¹⁰ Os fragmentos atribuídos a Nataniel Alvarez no parágrafo foram coletados em entrevistas e relatos orais.

ambiente, seu extermínio é o certificado do triunfo da humanidade forjada no ocidente moderno. Por isso, procedimentos fotográficos semelhantes são empregados no registro de animais e indígenas abatidos, o que leva o coletivo ultimaesperanza a explorar a disposição de fotos posadas em que se enfatiza a superioridade do caçador sobre sua presa (Figura 4).

Figura 4 – Imagem resultante de processamento digital de fotografia da Expedição Popper (em primeiro plano, um leão marinho, na legenda original se lê: “¿Y esto se puede comer?”) – Proyecto Popper, colectivo ultimaesperanza (2019-2021)



Fonte: Imagem cedida pelos artistas.

A caça, todavia, não é metafórica, visto que os selk'nam foram efetivamente perseguidos e caçados: grandes proprietários de terra interessados particularmente na criação de ovelhas tornaram corriqueira a prática de pagar a mercenários por cada homem, mulher e criança que fosse executado. A premiação em dinheiro era dada em troca de orelhas e mamas retiradas dos cadáveres. A motivação era erradicar os indígenas para que não atrapalhassem a exploração econômica das terras, razão não muito diferente, por exemplo, à que motivou a perseguição sistemática a roedores conhecidos como tuco-tucos¹¹ e a redução expressiva da população de guanacos.

A recuperação da materialidade de um território esvaziado, muitas vezes, por estratégias de abstração da sua realidade tem consequências políticas e estéticas. Isso se reflete em expedientes que envolvem a gravação e reprodução de sons captados em sítios pelos quais Popper teria passado e registrado fotograficamente. A captura *in loco* de sons de baixa

¹¹ Os roedores formavam cavidades no solo que tornavam difícil o trânsito de cavalos, o que teria motivado a matança dos animais. Em relação a essa espécie, relata Popper: “Esta sábana de tierra plomiza está minada por *Ctenomys*, un roedor al cual en la República Argentina se le llama vulgarmente tuco-tuco y en Chile curura. En este terreno se hacía en extremo difícil el tránsito de los animales cargados, pues en ocasiones los caballos se hundían hasta la rodilla en los huecos y pequeñas cuevas de que está sembrada esa zona” (Popper, 2003, p. 61).

frequência, inaudíveis para humanos, aponta para a construção de presenças derivadas de realidades desvanecidas. Ainda que não percebidas, existências pretéritas ou não estão presentes ali. Camada sobre camada, no ir e vir do que se nota ou não, a materialidade sonora compõe com as figuras móveis a experimentação dos limites sensoriais capazes de conferir realidade sensível ao que foi obliterado. Som e imagem são, nesse caso, reconfigurados por meio da exposição de dimensões visuais e sonoras esquecidas ou despercebidas. A ratificação de existências que foram negadas não se converte, contudo, em uma substituição compensadora, pois a presença se materializa obsessivamente como ausência.

Já a submissão das fotografias à manipulação digital, como quando são colorizadas com tonalidades ácidas (modo como os artistas definem o violeta e o verde), atende a propósitos específicos como a reprodução da aparência das fotos de indígenas comumente comercializadas como souvenir em Punta Arenas durante a infância e juventude dos artistas do coletivo. O aspecto estranho e artificial das imagens retocadas para venda é reforçado pela colorização digital proposta pelo *ultimaesperanza*. Distorções e produções em vídeo, por sua vez, enfatizam o valor espectral das fotografias originais. Nessa multiplicação de experimentos, com sobreposição de técnicas e processos, as imagens do álbum são insistentemente submetidas a formas múltiplas de reinserção local.

As muitas ramificações do projeto, o seu caráter continuado e multifacetado não permite uma descrição totalizante no espaço exíguo de um ensaio. Contudo, dentre os diversos trabalhos que tive a oportunidade de conhecer, me parece relevante apontar para a experiência desenvolvida por Sandra Ulloa com o bordado. Refiro-me à reconstrução da foto já explorada na projeção sobre o ambiente, na colorização da imagem original em preto e branco, na impressão em papel vegetal e no recorte da imagem do corpo de um indivíduo *selk'nam* (Figuras 2 e 3). Dessa vez, Ulloa borda a silhueta do cadáver e seus algozes sobre tecido cru utilizando fios de ouro em alusão clara à mineração e seus efeitos na ocupação da Patagônia. Mas a palavra bordada no corpo do indígena executado ressignifica categoricamente a imagem: “escúchame” [me escute]. Sensores de captação de presença no tecido bordado permitem que a aproximação do visitante dispare a reprodução de sons registrados no local em que originalmente Popper teria realizado a foto. O nosso corpo presente aciona presenças outras e cria elos empáticos que nos conectam ao indivíduo aniquilado repetidas vezes por conta da multiplicação das formas empregadas para negar sua existência como sujeito. O bordado também feito dos fios sonoros nos exige outras modalidades de percepção ao explorar materialidades e experiências sensoriais diversas: a textura do tecido bordado e seu convite ao

toque; a possibilidade escutar o inaudível (presença do ausente); o nosso corpo e o corpo de sons, fibras e pixels.

Ao participar da tessitura do mundo, o coletivo *ultimaesperanza* nos mostra por que a Patagônia é um arquipélago. Sandra Ulloa e Nataniel Alvarez acionam uma série de referências que incluem Donna Haraway, narrativas de ficção científica, Vinciane Despret, Anna Tsing, Marisol Palma e obras de ficção como o romance *El corazón a contraluz* (2012), de Patricio Manns, entre várias referências importantes para a pesquisa dos artistas. No caderno de notas do Projeto Popper, algumas citações das autoras e autores mencionados convivem com esboços e, nesse diário reflexivo-experimental inseparável do conjunto das obras que compõem o Projeto, se pode ler impresso em baixo relevo na superfície negra da capa: *El corazón de las tinieblas* [O coração das trevas]. Sob o peso colonial de uma terra lembrada frequentemente como inóspita e onde se perpetraram ações de extermínio cujo alvo foram indígenas e biomas locais, o coletivo *ultimaesperanza* faz da experimentação artística multimídia forma de intervenção antiextrativista.

4 Considerações finais

Rodolfo Andaur observa que a relevância de uma produção artística que se constitui a partir de zonas ditas periféricas como a Patagônia está no fato de que “[l]a peculiar geografía de este enclave, prefigura una territorialidad distinta a la que pretende imprimirle Chile, un país que ha emprendido sobre ésta una forzosa intervención, inclusive, a sus desapacibles paisajes” (Andaur, 2020, p. 79). Na citação, a referência às terras magalhânicas pelo crítico visa a destacar a importância de uma produção artística associada à região e que submete sua geografia e história, como definidas pelos discursos oficiais da nação, ao crivo de uma arte que, no presente, coloca sob suspeita o que se estabeleceu como patrimônio local. Nesse sentido, Andaur vê nas técnicas e processos de criação empreendidos pelos artistas do *ultimaesperanza* uma revisão patrimonial:

La obturación de imágenes y la amplificación de los testigos sonoros de Tierra del Fuego constituyen una fuente de investigación transdisciplinar. Una coyuntura que moviliza la ejecución de un pensar colectivo que renueve la visualidad que conservamos de la postal del ‘fin del mundo’ para debatir, de manera constante, sobre aquellas consecuencias que ha destapado la aniquilación de las materias primas sobre esta recóndita australidad (Andaur, 2020).

Sem dúvida, o local não é um pano de fundo da cena histórica, ele também é histórico e nele estão registrados os que ali viveram, os que foram exterminados e os processos extrativistas a que foi submetido. A violenta desconexão entre sujeitos e terra está nos corpos descartados tanto quanto no próprio ato fotográfico: os selk'nam são extraídos de suas realidades e histórias, submetidos à objetificação que se dirige àquilo que se entende como natureza. Na contramão da violência extrativista, o coletivo retira os corpos das fotografias de Popper, isola-os digitalmente para reinseri-los no ambiente. Entretanto, reinserir a imagem em um contexto não significa recuperar o momento registrado pelo dispositivo ou restituir uma realidade perdida, mas afirmar as potencialidades decoloniais de uma visualidade integrada ao local e exibir as perdas impostas pelo processo de dominação de territórios.

Decerto, a investigação de obras de artistas contemporâneos associados a determinadas localidades, à sua paisagem e recursos naturais, permite compreender melhor o ativismo artístico e seu alcance no que diz respeito ao extrativismo em suas diferentes modalidades. Corroborar, ainda, a compreensão da arte como ação sobre o mundo, o que autoriza reconhecer a esfera da linguagem artística como parte do debate político e social. Ademais, esse tipo de estudo propicia avanços na afirmação das artes como modalidade de conhecimento relevante para a renovação dos modos de conceber o mundo. Por outro lado, o enfoque que leva em conta o “lugar” e a problemática da natureza tomada como recurso participa de um *tour de force* que envolve diversos setores e visa a dar uma resposta satisfatória à crise ambiental em curso.

Além disso, é possível situar a premência do enfrentamento de práticas extrativistas que levam à perda de muitas vidas e que têm pautado a agenda dos governos até mesmo mais progressistas na América Latina. Essa discussão, que tem assumido espaço significativo nos estudos desenvolvidos atualmente em diferentes áreas de saber e que tem mobilizado de forma relevante movimentos sociais e organizações locais, torna premente que se volte a atenção para áreas “extremas” que, como a Patagônia, são atravessadas por um histórico de extrativismo e genocídio. Essa é uma discussão associada, sem dúvida, à representação de regiões do mundo como *confins* ou vazios a serem ocupados (Mezzadra; Neilson, 2017) como parte de um discurso colonial ainda em vigor. Estamos habituados a ouvir que o avanço das fronteiras extrativistas é parte de uma modernização inevitável – e desejável – e, portanto, qualquer tentativa de resistência a esse movimento deve ser vista como sinal de atraso e retrocesso.

Se obras literárias e artísticas participam do campo de disputa que envolve hoje a vida, cabe à crítica produzir a reflexão que aponte os modos como isso vem se dando e as conexões que mantém com o imaginário social. Diante do processo complexo de representação do mundo

a partir de interpretações elaboradas no seio da colonialidade, convém reconhecer a contribuição do olhar dos sujeitos inseridos no território em torno de uma realidade que conhece tanto como experiência quanto como discurso construído sob ponto de vista extrativista.

REFERÊNCIAS

ALIMONDA, Héctor (org.). *La Naturaleza colonizada: Ecología política y minería en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2011.

ANDAUR, Rodolfo. (Re)producción y sonificación de figuraciones. *A*desk Critical Thinking*, 5 ago. 2020. Disponível em: <https://a-desk.org/spotlight/reproduccion-y-sonificacion-de-figuraciones/>. Acesso em: 1º out 2022.

ANDAUR, Rodolfo. Nuevas latitudes del arte contemporáneo. *Arte & Ensaios*, v. 27, n. 4, p. 437-447, 2021.

ARÁOZ, Horacio Machado. O debate sobre o “extrativismo” em tempos de ressaca: a Natureza americana e a ordem colonial. In: DILGER, Gerhard; LANG, Miriam; PEREIRA FILHO, Jorge (org.). *Descolonizar o imaginário: debates sobre pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento*. Tradução: Igor Ojeda. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DAFLON, Claudete. *Meu país é um corpo que dói*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

ESCOBAR, Arturo. Ecología política de la globalidad y la diferencia. In: ALIMONDA, Héctor (org.). *La Naturaleza colonizada: Ecología política y minería en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2011.

GAGO, Verónica. *A potência feminista ou o desejo de transformar tudo*. Tradução: Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução: Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GUDYNAS, Eduardo. *Direitos da Natureza: ética biocêntrica e políticas ambientais*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

HADOT, Pierre. *O véu de Ísis: ensaio sobre a história da ideia de natureza*. Tradução: Mariana Sérulo. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

MEZZADRA, Sandro; NEILSON, Brett. *La frontera como método: o la multiplicación del trabajo*. Tradução: Verónica Hendel. Madrid: Traficantes de Sueños, 2017.

MIGNOLO, Walter. The invention of the human and the three pillars of the colonial matrix of power: racism, sexism and nature. In: MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine. *On decoloniality*. Duke University Press, 2018. p. 153-176.

MOORE, Jason W. The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis. *The Journal of Peasant Studies*, v. 44, n. 3, p. 594-630, 2017.

NÚÑEZ, Andrés; Klier, Gabriela; ALISTE, Enrique. Ecoextractivismo y geopolítica de las periferias: el negocio de la diferencia en la Patagonia chilena/argentina. In: AZCOITÍA, Alfredo; NICOLETTI, María Andrea; LANZA, Mariano (org.). *Araucania-Norpatagonia III: tensiones y reflexiones en un territorio en construcción permanente*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, 2021. p. 319-345.

PALMA, Marisol. Los álbumes de fotografía de la expedición de Julius Popper a Tierra del Fuego (1886-1887). In: PROYECTO Bajo la Lupa. Santiago, Chile: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2022. p. 1-36.

PIZARRO, Carolina. *Nuevos cronistas de Indias: Historia y liberación en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Santiago, Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2015.

POPPER, Julio. *Atlanta: proyecto para la fundación de un pueblo marítimo en Tierra del Fuego y otros escritos*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

QUIJANO, Aníbal. Estado-nación, ciudadanía y democracia. Cuestiones abiertas. In: QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Sel. Danilo Assis Clímaco. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. 605-624.

SVAMPA, Maristella. *As fronteiras do neoextrativismo na América Latina: Conflitos socioambientais, giro ecoterritorial e novas dependências*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

URIARTE, Javier. *The desertmakers: travel, war and the state in Latin America*. New York: Routledge, 2020.

Texto submetido em: 23 mar. 2025

Aceito para publicação em: 19 jul. 2025

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.146531>