

NOTAS PARA FAZER DE UMA FILA UM LUGAR: CONSIDERAÇÕES SOBRE ESCUTA NA EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

NOTES TO MAKE A QUEUE A PLACE: REMARKS ABOUT LISTENING OUTSIDE OF ACADEMIA

Ariane Oliveira

RESUMO

O presente artigo tece considerações sobre a experiência de escuta do grupo de extensão universitária, Coletivo Fila, na fila da FASE (Fundação de Atendimento Socioeducativo do Rio Grande do Sul), em que familiares aguardam para visitar os adolescentes em internação provisória. A documentação realizada pelo Grupo é ponto de partida para a organização de um arquivo que toma contornos poéticos no encontro com trabalhos de artistas contemporâneos contestadores dos valores morais da sociedade e do sistema da arte. Busca-se elaborar a reflexão teórico-prática desde uma posição feminista do que é arte, diferenciando-se arte feminina e arte feminista. São traçadas noções de racismo estrutural desde a experiência de escuta, que se desdobra em prática artística.

PALAVRAS-CHAVE

Escuta; Classe; Feminismo; Gênero; Raça.

ABSTRACT

This article discusses the listening experience of the university extension group, Coletivo Fila, in the queue of FASE (Foundation for Socioeducative Assistance of Rio Grande do Sul), in which family members wait to visit adolescents in provisional detention. The documentation produced by the Group is the starting point for organizing an archive that takes on poetic contours in the encounter with works by contemporary artists who contest the moral values of society and the art system. It seeks to elaborate the theoretical-practical reflection from a feminist position of what art is, differentiating between female art and feminist art. Notions of structural racism are traced from the listening experience, which unfolds in artistic practice.

KEYWORDS

Listening; Class; Gender; Feminism; Race.

Poéticas do deslocamento

A fila era um lugar para não estar. Lugar de esquecer. Por que insisto em lembrar? Já perdi a conta de quantas vezes me fiz essa pergunta. A verdade é que já estava a ponto de esquecer. A resposta, ela vem vindo aos poucos, devagarinho, alguém me avisou para pisar com cuidado.

Eu vim de lá, eu vim de lá, pequenininho
Mas eu vim de lá, pequenininho
Alguém me avisou
Pra pisar neste chão devagarinho
Alguém me avisou
Pra pisar neste chão devagarinho, eu vim de lá (Yvonne Lara, 1998,
documento não paginado)

A (des)construção desse percurso começa com a experiência de escuta na fila da FASE (Fundação de Atendimento Socioeducativo do Rio Grande do Sul), pelo Coletivo Fila, grupo de extensão universitária vinculado à UFRGS, que atuou entre os anos de 2012 a 2016. O Grupo se propunha a oferecer um espaço de acolhimento e de retirada de dúvidas jurídicas aos familiares, em sua maioria mães, que aguardavam para visitar os adolescentes em internação provisória. A ação criadora, desencadeada a partir das escutas na fila, pode ser agenciadora de processos coletivos de afetação?

A AMAR (Associação de Mães e Amigos dos Adolescentes em Risco), em 2012, entrou em contato com o G10, Grupo de Assessoria à Juventude Criminalizada, integrante do SAJU (Serviço de Assessoria Jurídica Universitária) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para que, na atuação em rede, fosse oferecido um espaço de acesso a informações jurídicas na fila do Instituto Carlos Santos (ICS), unidade de internação provisória da FASE. Contudo, as dúvidas sobre o processo de ato infracionalⁱ, eram um disparador para a fala sobre situações de violações de direitos pelas quais passavam os adolescentes e suas famílias.

A verdade é que nem sempre o tempo em que deixamos um lugar coincide com o tempo em que o lugar nos deixa. Nos caminhos do escrever, o catálogo sobre a exposição Liberdade em Movimento, que aconteceu na Fundação Iberê Camargo, no período de 30 de maio a 10 de agosto de 2014, com curadoria de Jacopo Crivelli Visconti, compôs encontros de sentidos. Nela, os trabalhos expostos propunham a

arte como ação social, tendo a documentação como parte fundamental do processo, uma vez que estavam forjados mais no fazer artístico do que no objeto final da ação, sendo, contudo, sempre precária tal documentação, tendo em vista corresponder a apenas um instante de uma ação muito maior, que se propaga pelo tempo e pelo espaço (VISCONTI, 2014).

As(os) artistas que fizeram parte da exposição inspiram as afetações desta escrita, enquanto situada na poética do deslocamento, que põem em contestação os significados do lugar. Como na obra *Landmarks, footprints*, 2002 (Figura 1), de Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla, que fizeram solas de plástico gravadas a serem acopladas aos sapatos dos manifestantes para deixarem marcas no chão de areia os protestos contra os exercícios militares em Vieques, Puerto Rico. Além das marcas, o ato fazia cessar o bombardeio, por ser impedido por lei, caso alguém adentrasse a área (VISCONTI, 2014, p. 22).



Figura 1. Footprints. Fonte: Catálogo da exposição *Liberdade em Movimento*, p. 23, 2014, Porto Alegre, RS.

Na obra de Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos* (Figura 2), na qual o artista imprimiu frases de protestos em objetos simbólicos, como garrafas de coca-cola, encontra-se referência para estar em terrenos de difícil acesso e gerar um espaço onde o trajeto do ato infracional possa ser questionado dentro de uma

estrutura pré-existente, que se inicia e se desfaz aos olhos do Estado, mas que está para além de sua capacidade perceptiva com relação à atuação do trabalho (BEY.1985). Ainda, o uso do objeto como passageiro clandestino, presente na obra de Cildo, se dá também com o uso da câmera fotográfica na fila (figura 3).



Figura 2. Inserções em circuitos ideológicos. Fonte: Catálogo da exposição *Liberdade em Movimento*, p. 73, 2014, Porto Alegre, RS.

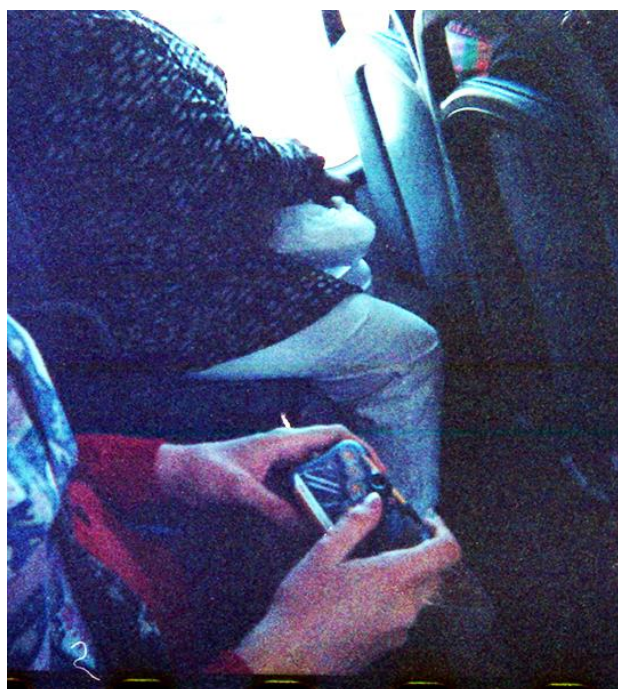


Figura 3. Sobre barcos e travessias. Fonte: arquivo Coletivo Fila, 2014, Porto Alegre, RS.

De outro modo, em 1970, Artur Barrio propõe uma arte não condicionada a materiais caros, contestando os círculos fechados da arte ao fazer uso de materiais precários em seus trabalhos. A proposição torna o fazer artístico possível no contexto do sul global, onde o acesso a produtos industrializados é privilégio de uma elite, e lança em confronto “situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima”, conforme o artista (BARRIO, 2006, p. 263). A condição momentânea de seu trabalho faz com que o registro seja a fotografia, a gravação ou apenas o registro feito pelo olho.

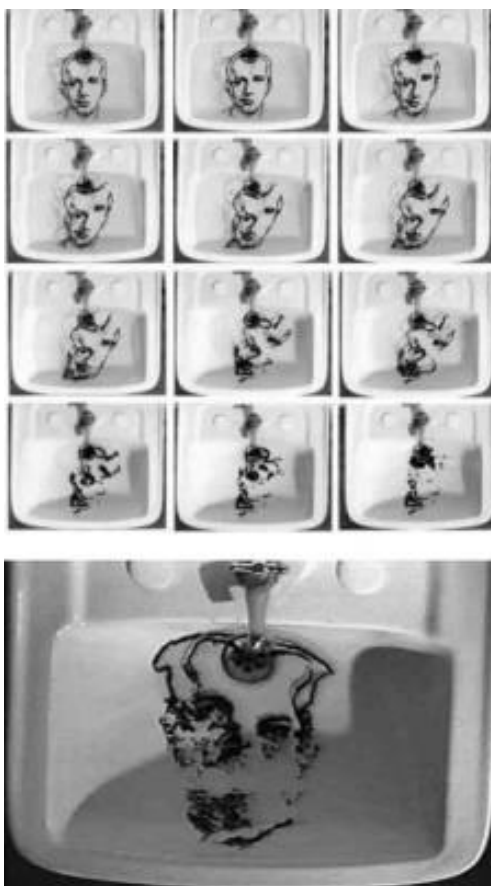
Em 2012, dentro da ação de extensão do Coletivo Fila, começamos a pensar sobre trabalhar com a fotografia. Esse desejo passou pelo tempo da construção coletiva e após muitas reflexões e transformações no fazer e no relacionar-se na fila, iniciamos a oficina com câmeras descartáveis em setembro de 2014. As câmeras foram entregues às mães com a proposta de pensarmos em conjunto os percursos que nos levavam até a fila e também as conexões que aquele momento tinha com outros lugares das nossas vidas. Ainda com a atividade em andamento, foi possível notar as reverberações da fotografia no lugar. As relações tornaram-se mais próximas e afetivas. O movimento de obturadores abriu sorrisos nesse espaço que era bastante habitado pelo silêncio e pela angústia. Abriu-se um canal entre a fila e os transcurtos que nos traziam até lá. A câmera tornou-se barco para a travessia.

Por motivos que só o tempo explica, não chegamos a conversar sobre a oficina de fotografia de maneira mais profunda no grupo, uma série de acontecimentos impossibilitou esse momento de pausa. Duas câmeras restaram com os filmes inacabados. Apenas três anos depois, os filmes foram revelados. O silêncio frutificou (figura 4).



Figura 4. No meio do caminho tinha uma fruteira. Fonte: Arquivo Coletivo Fila, 2014-2017, Porto Alegre, RS.

No trabalho intitulado Narciso (figura 5), Oscar Muñoz desenha com carvão sobre a água e ao deixá-la escorrer, provoca, através da ação, a reflexão sobre o apagamento do desenho que se desfaz e também sobre a impermanência da memória e da identidade. O trabalho de Oscar Muñoz acontece em meio ao contexto de conflito na Colômbia.



Figuras 5. Narciso, desenho com carvão em água registrado em vídeo, 2001. Fonte: <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=2061>

Já o trabalho Projeto para um memorial (figura 6), apresentado na Bienal de Veneza, de 2007, consiste em um vídeo que registra o gesto da mão que desenha com água, sobre uma pedra quente, rostos de pessoas desaparecidas em conflitos armados na Colômbia. O desenho desaparece logo após ser feito e assim realiza o projeto de um memorial que não poderá deixar de ser apenas projeto (ROCHA, 2016).



Figura 6. Oscar Muñoz, Projecto para um Memorial (frames), 2004-2005. Fonte: <https://culturacolectiva.com/arte/oscar-munoz-retratos-de-agua>.

A análise conjunta desses dois trabalhos do artista permite que se façam relações entre as identidades subjetiva e coletiva. Ao fazer desaparecer a própria imagem, o artista se coloca em uma situação de apagamento, que remete ao desenho das pessoas desaparecidas em seu país, dando lugar a fronteiras identitárias misturadas.

O artista faz uso das técnicas de apagamento no desenho e da sobreposição de camadas, ações que remetem à construção da memória. Pode-se dizer que ele atua como narrador de memórias sociais, através de sua prática. Jeanne Marie Gagnebin (GAGNEBIN, 2009, p.54) coloca que “A exigência de memória, [...] deve levar em conta as grandes dificuldades que pesam sobre a possibilidade de narração, sobre a possibilidade da experiência comum, enfim, sobre a possibilidade da transmissão e do lembrar [...]”, que se verifica na impossibilidade de permanência desses desenhos, a não ser como registro.

Novos marcos civilizatórios apontam para a necessidade de que sejam observadas as especificidades de quem fala. Segundo Djamila Ribeiro (RIBEIRO, 2017, p. 28), “Seria preciso, então, desestabilizar e transcender a autorização discursiva branca, masculina cis e heteronormativa e debater como as identidades foram construídas nesses contextos”.

Retornar ao trabalho de Oscar Muñoz, a partir desta reformulação de paradigma, faz pensar sobre o desaparecimento com outros olhos. O que pode estar desaparecendo não é apenas a imagem representada do artista em materialidades fluídas, a água e o

carvão, mas o próprio lugar do homem branco cisgênero como único narrador da construção social e cultural.

Assim, dar a ver a imagem de quem fala, mesmo que em seu processo de apagamento, pode ser uma posição ética importante a ser tomada para evitar a situação descrita por Hal Foster como a “alteridade radical”, no texto “O Artista Enquanto Etnógrafo”, que acontece quando o(a) artista se coloca no lugar do outro destituindo esse outro de sua subjetividade (FOSTER, 1996, documento não paginado).

Arte feminista e a problematização dos papéis de gênero

O trabalho da artista colombiana, María Evelia Marmolejo, dá a ver o corpo em sua potência política. Com foco em performance e instalação, ela foi muito atuante, na Colômbia, entre os anos 1981 a 1985 (HILL, 2012). As temáticas abordadas pela artista passavam pelas condições sociais em seu país e na América Latina, no contexto autoritário da região, nos anos 70 e 80, e pela condição da mulher a partir dos significados do corpo.

Na dissertação intitulada *María Evelia Marmolejo: resgate, discurso e representação*, de Sonia Vargas Martínez, apresentada na Universidade dos Andes, Faculdade de Ciências Sociais, no mestrado em estudos culturais, a autora aborda a questão do resgate do trabalho de mulheres pela história da arte feminista. Martínez lembra que “O resgate de mulheres artistas desde uma perspectiva feminista surge em 1970 nos Estados Unidos sob a influência do feminismo em voga desde uma década atrás [...]”ⁱⁱ (MARTÍNEZ, 2015, p. 30).

A autora se debruça sobre a prática do resgate do trabalho de mulheres para pensar se colocar o trabalho de Marmolejo ao lado de artistas consagradas da arte contribui para desestabilizar a cultura patriarcal e mexer nas estruturas de poder. Segundo ela, o feminismo tem sido usado de forma normalizada em práticas curatoriais, como se fosse um lugar consensual dentro do campo da arte.

Martínez pontua que o feminismo é um fenômeno complexo que deve tomar seus acentos em cada contexto específico. A autora fala sobre a necessidade do questionamento sobre o cânone feminista anglo-saxão e sobre seus efeitos em países latino-americanos, que podem estabilizar a categoria mulher artista ou mulher artista latino-americana, produzindo categorias identitárias globais ao invés de pensar sujeitos políticos.

Marmolejo é considerada vítima de uma dupla invisibilização, por ser mulher e latino-americana, o que é uma situação política relevante. Contudo o resgate realizado desde os centros globais tem uma visão generalista dessas marcas, entendendo mulher como oposição a homem e latino-americana como lugar de origem e não como uma forma de questionamento sobre como questões de raça, classe e gênero atravessam práticas artísticas e institucionais.

Nesse contexto, a artista é sempre falada pelas(os) outras(os)- historiadores(as), curadores(as) e críticos(as) - em detrimento da ocupação de uma posição discursiva de poder falar, o que coloca a artista em um lugar subalterno dentro do sistema da arte, que, no entanto, pode ser uma posição potente para transformá-lo. “[...] a posição de sujeito subalterno pode ser uma posição estratégica e um agente para a mudançaⁱⁱⁱ” (MARTÍNEZ, 2015, p. 32).

Marmolejo não conhecia a arte feminista quando realizou as performances. Sem a possibilidade do uso disseminado da internet nos anos 80, só era possível conhecer o trabalho de outras artistas em viagens, o que era pouco acessível. A artista conheceu o trabalho de Lygia Clark e começou a pensar os significados políticos do corpo através de seu professor, Miguel González.

No campo da arte, estão diferenciadas a arte feminina e a arte feminista. A *arte feminina* é composta por trabalhos essencializantes do que é ser mulher, o que reafirma estereótipos de gênero e “dá continuidade aos sistemas de representação cultural hegemônicos polarizados sobre o masculino versus o feminino que outorgam um lugar de inferioridade às mulheres^{iv}” (MARTÍNEZ, 2015, p.43). *Arte feminista* é aquela que propõe o questionamento dos padrões de gênero e dos lugares de poder que esses códigos implicam.

O trabalho da artista aparece no catálogo, *Perder a forma humana. Uma imagem sísmica dos anos oitenta na América Latina^v*, exposição que aconteceu no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, curada pela *Rede Conceitualismos do Sul^{vi}* (MARTÍNEZ, 2015), em que é referenciada sua primeira performance, *Anónimo 1*, realizada na praça do Centro Administrativo Municipal de Cali. Na ação, a artista caminha por uma passarela de papel e, em dado momento, provoca cortes nos dedos de seus pés. Vestida em uma bata de hospital, com o rosto coberto por gazes, a evocar o anonimato, deixa um rastro de sangue, colocando-se a curar as feridas para voltar a caminhar.

Na performance *11 de marzo* (figura 7), com um som de drenagem para acompanhar o processo, a artista pressiona o corpo coberto de absorventes contra as paredes da galeria San Diego, em Bogotá, deixando marcado o cubo branco com seu fluxo

menstrual. Segundo Tarazona “[...] a marca de um processo fisiológico hormonal que, inscrito como resíduo, é também o signo que renova uma potencialidade cíclica de produção de vida^{vii}[...]” provocando a sexualização do espaço expositivo. A data da performance foi decidida pela artista, que induziu seu fluxo menstrual com remédios herbários. Essa performance faz referência a um mito ancestral indígena de etnias da selva tropical do Choco, na Colômbia, que entende a origem da vida na mulher, que criou o homem ao mesclar sangue de sua menstruação com lodo em forma de falo enterrando-o (HILL, 2015, p.9).

Cecilia Fajardo Hill afirma que compreender o trabalho de Marmolejo dentro da ideia essencialista de feminino é limitado e errôneo. Segundo ela, a artista transforma a menstruação, que é entendida pela sociedade patriarcal como uma debilidade, em uma fortaleza (HILL, 2015, p. 6). A radicalidade da ação está na insurgência contra a visão dominante do corpo da mulher como um corpo desinfetado, distante da sujeira. A artista destituiu fantasmas coloniais que associam esse corpo à dependência, liberando a raiva e a repressão sob a forma de um final orgástico experimentado na performance *11 de marzo*.

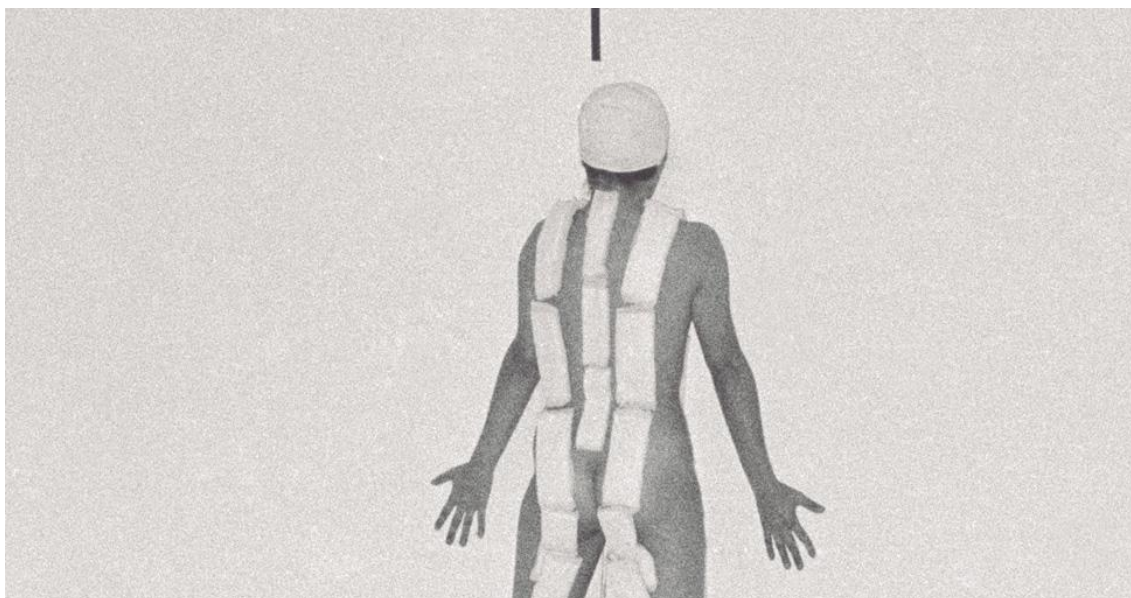


Figura 7. Performance 11 de marzo, María Evelia Marmolejo, Bogotá, 1982. Fonte: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2018.

O trabalho da artista também está presente no catálogo, *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, em que aparece ao lado de inúmeras artistas, de diferentes nacionalidades, classes, etnias, cada uma com poéticas e mídias muito distintas. Algumas com muita visibilidade e legitimação no sistema da arte e outras pouco conhecidas. Situação recorrente na arte contemporânea, que aponta o longo caminho que a história da arte feminista precisa percorrer para que as artistas possam ter seus trabalhos reconhecidos em suas especificidades.

Sobre políticas de representação, Martínez propõe:

Esta ambiguidade sobre o feminino, de um lado reducionista e de outro estratégico, permite pensar políticas de representação amplas, que incluam o masculino, a intenção é reconhecer as diferenças, uma visão integradora que não envolve só as mulheres, mas também os estereótipos sexuais, entre outros^{viii}. (MARTÍNEZ, 2015, p. 44).

Martínez contrapõe aos discursos curatoriais correntes sobre o trabalho de Marmolejo, que [...] sua retirada do meio obedece a uma série de decisões pessoais atravessadas por fatores econômicos e a impossibilidade de viver de arte^{ix}” (MARTÍNEZ, 2015, p. 10), como se essas fossem questões distantes da afirmação de que seu trabalho restou esquecido pela postura patriarcal do sistema da arte. No entanto, parece relevante considerar que se existisse uma política de legitimação de trabalhos de mulheres no momento em que Marmolejo era atuante, as condições para tornar o trabalho em arte uma possibilidade efetiva de subsistência seriam mais favoráveis.

O trabalho de Marmolejo incita mais do que a questão de ter sido esquecida pelo sistema da arte por ser mulher. Nas falas, trazidas por Martínez em sua dissertação, a artista demonstra que seus trabalhos eram um lugar de crítica ao regime político ditatorial estabelecido na Colômbia e também um espaço de liberação dos afetos que atravessavam seu corpo nesse momento (figura 8). Suas performances eram um meio de criticar a cultura repressiva de seu tempo.



Figura 8. A última performance de Marmolejo, estudo em aquarela. Fonte: Arquivo pessoal, Porto Alegre, 2019.

A vontade de falar com o corpo, de desnudá-lo para inscrevê-lo em uma erótica não patriarcal, para se empoderar de seu próprio prazer. Sair do quadro da representação. Viver o corpo em seu estado pulsional máximo. Manchar a parede da galeria de sangue e de gozo.

Está no corpo a capacidade de escutar, reescrever e enfrentar a história, sabedoria que aprendi com uma mãe que não tomava banho há uma semana para desagradar os guardas que faziam a revista na entrada do ICS, onde os adolescentes permanecem internados por no máximo 45 dias, conforme o artigo 108 do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). Os relatos escritos pelo Grupo vão compor o livro *Nos Caminhos da Espera e do Silêncio*, que está sendo organizado como corpo de afetação para a documentação do trabalho que aconteceu na fila da FASE. Quero dar outros lugares a esse trabalho. Qual é a especificidade dessa escuta?

A escuta desencadeia a necessidade de construir pontes entre macro e micropolítica. Corpos afetados pedem novas formas de existência e se colocam em experimentação com a língua. Os afetos que transbordaram da fila tomam novos

lugares para pensar como seguir rumo à reivindicação de direitos fundamentais. A escuta na fila orienta a construção da questão das mulheres, dos feminismos e das subjetividades insurgentes, no cenário complexo contemporâneo, tanto macropoliticamente, quanto no campo das artes visuais.

Reaprender a sabedoria da oralidade e narrar o que somos e o que nos acontece para pensar se podemos viver juntos (Benjamin, 1994). Ter na recuperação da experiência uma metodologia para trilhar o percurso da pesquisa e do trabalho e assim poder cartografar seus campos de incerteza. Encontrar e inventar uma língua para costurar a trama da ética e da estética que entrelaçam os processos subjetivos aos processos sociais. A cartografia dessa escrita também é feita de lacunas, silêncios e lapsos que potencializam a prática e a escuta. A fotografia se coloca ao longo do texto como necessidade de articular o olhar à palavra. Em alguns momentos as imagens estão acompanhadas de palavras e em outros elas marcam os silêncios, as pausas, o vazio de onde pode reverberar alguma potência e talvez também o espaço dxs outrxs na escrita.

“Sendo assim, não buscamos dar “espaço” ou “voz”, mas contribuir com a urgência de fomentar um lugar de escuta que nós, sujeitos privilegiados, precisamos aprender a ocupar” (BASOLI et al., 2019, p. 3). Na procura por práticas que dessem lugar à sensibilidade, a escuta indicou o caminho da arte.



Figura 9. Circulação. Fonte: Arquivo Coletivo Fila, 2014-217, Porto Alegre, RS.

Considerações sobre racismo estrutural a partir da escuta

Vamos retirar dúvidas jurídicas na fila da FASE, mas as dúvidas jurídicas que as famílias tinham não eram exatamente dúvidas sobre a lei ou sobre o funcionamento do sistema judiciário. As pessoas na fila da FASE estavam apontando as falhas, os erros e, sobretudo, os preconceitos do sistema nos casos de ato infracional. Elas me contavam o que lhes passava e me perguntavam: isso é certo? Isso é direito? Elas sabiam que não era. “As lágrima escorria. Parece que não tô vendo a verdade” (PEREIRA^x, 2013, documento não paginado). Nunca esqueci essa frase. “A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d’água” (EVARISTO, 2017, p. 18).

Como se faz poesia na prisão? Eu não sei, mas às vezes os livros me escolhem e o livro, *Poesia na prisão, textos escolhidos e selecionados por Neila Tavares*, que me achou em uma rua do Rio de Janeiro, em 2014, apresentou-me o personagem, Alberto Vinicius:

Alberto Vinicius

32 anos. Um obstinado. Entrou em Itamaracá após várias passagens nos aparelhos oficiais de tortura física e moral do país. Desde a entrada no cárcere definitivo, foi tomado de uma ideia fixa: fazer da rachadura no cimento armado imposto como chão um canteiro de rosas. E criou um papagaio que passeia coloridamente em seu ombro vivo.

As rosas cresceram e, durante a ação, Alberto divide seu tempo conversando com os companheiros, com o papagaio e comendo flores-rebelia máxima possível na condição adversa.

Além das flores, nos permitidos encontros com sua mulher, semeou vida. Por sua obstinação coerente, numa das greves de fome, perdeu sua liberdade condicional. (TAVARES, 1980, p. 13).

O incômodo mais recorrente das famílias na fila da FASE era a impossibilidade de falar nas instituições pelas quais passavam. Desde a delegacia de polícia para crianças e adolescentes (DECA), até às audiências no fórum central, sentiam que sua fala não tinha lugar. “Tentei falar. Não consegui falar. Tentou falar. Não conseguiu falar. Meu filho não conseguiu falar” (SILVA^{xi}, 2014, documento não paginado).

A série de trabalhos Bastidores (figura 10), da artista Rosana Paulino, me lembra do que me contavam as mulheres na fila da FASE. É como se os bastidores do teatro do poder acontecessem sobre o silenciamento das maiorias minorizadas.



Figura 10. Série Bastidores, Rosana Paulino, 1997. Acervo MAM-SP. Fonte: <http://www.coloquiodefotografia.ufba.br/os-deslocamentos-de-sentido-na-serie-bastidores-de-rosana-paulino/>.

Sobre o trabalho da artista, a socióloga e professora na Universidade de São Paulo, Ana Paula Simioni, observa que:

Trata-se de um conjunto de seis peças realizadas por xerox de fotografias transferidas para tecidos, emolduradas em suporte arredondado. As fotografias utilizadas são provenientes do álbum de família da artista; são, como ela, mulheres e negras, com o que, tematicamente, trata-se de obra em que a autobiografia contém em si as possibilidades de uma crítica social mais ampla. Em cada uma das reproduções, Paulino realiza uma intervenção, borda, com alinhaves agressivos, rústicos, propositalmente mal acabados, uma parte significativa dos corpos femininos: boca, garganta, olhos e testa. (SIMIONI, 2010, p. 12).

Em vídeo realizado para a editora Boitempo^{xii}, Silvio Almeida explica que racismo estrutural é uma forma de racionalidade, de normalização e compreensão das relações, que constitui as ações conscientes e também inconscientes. O filósofo do direito, afirma que as três dimensões que sustentam o racismo estrutural são a econômica, a política e a subjetiva. A experiência de escuta na fila trazia imagens muito nítidas de como o poder judiciário destina um tratamento desumano a famílias em situação de precariedade material, que vivem nas periferias da cidade e são, muitas delas, compostas por pessoas negras.

Fila da FASE, dia 10 de maio de 2014:

Chamam algumas senhas e algumas das mães que estavam conversando com a gente se despedem, uma de nós grita “feliz dia das mães para vocês”. Nisso as mães que continuaram esperando começam a falar, uma mãe diz “só o que falta eles nos darem rosas ali dentro, eu vou jogar na cara deles se fizerem”, outra rebate “eu quero receber rosa. Vou botar no

meu cabelo, para ficar bem bonita”. A outra mãe responde “eu não quero pensar nesse dia das mães, não enquanto ele estiver aí dentro. Amanhã vou me fechar em casa e não quero ver ninguém”.

No texto *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, presente no livro *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*, a antropóloga Lélia Gonzalez, lembra que:

Mas é justamente aquela negra anônima, habitante da periferia, nas baixadas da vida, quem sofre mais tragicamente os efeitos da terrível culpabilidade branca. Exatamente porque é ela que sobrevive na base da prestação de serviços, segurando a barra familiar praticamente sozinha. Isso porque seu homem, seus irmãos ou seus filhos são objeto de perseguição policial sistemática (esquadrões da morte, mãos brancas estão aí matando negros à vontade; observe-se que são negros jovens, com menos de trinta anos. Que se veja também quem é a maioria da população carcerária deste país). (GONZALEZ, 2019, p. 245).

Por que falar sobre racismo se sou uma mulher branca? O silêncio das pessoas brancas com relação ao racismo é parte da normalização do racismo estrutural nas relações. As pessoas brancas devem adotar a postura ética de entenderem-se como racializadas para desnormalizar a ausência ou o pequeno número de pessoas negras em espaços de poder, tendo em vista que 52% da população brasileira se autodeclara negra e esse número não se reflete nos lugares onde estão as oportunidades de educação e de acesso a direitos (ALMEIDA, 2017). O que estou tentando demonstrar com a transcrição dos relatos sobre a fila e a articulação desses relatos com trabalhos de artistas e teóricos acadêmicos é que questões de gênero, raça e classe são estruturantes na sociedade e estão interligadas, atravessando o funcionamento das instituições e a construção subjetiva dos corpos^{xiii}.

Referências

ALMEIDA, Silvio. O que é racismo estrutural? Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU>. Acesso em: 13 de junho. 2020.

BARRIO, Artur. Manifesto. In: Escritos de artistas, anos 60/70. Organização de Glória Ferreira e Cecilia Cotrim. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BASOLI, Laura Pampana; GORJON, Melina Garcia; MEZZARI, Danielly Christina de Souza.

Ensaio lugares de escuta: diálogos entre a psicologia e o conceito de lugar de fala. In:

Quaderns de Psicologia, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1455>

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ERRÁZURIZ, Paz, ROQUE, Adalberto. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos D'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- FAJARDO-HILL, Cecilia. María Evelia Marmolejo's Political Body. *ArtNexus*, no. 85: 2012.
- FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Tradução de Alexandre Sá. The MIT Press. London, 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. In: *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GIUNTA, Andrea, FAJARDO-HILL, Cecilia. *Radical women: latin american art, 1960-1985*. Los Angeles: Hammer Museum, 2017.
- LARA, Dona Ivone. *Alguém me avisou*. Nova York: Sony Music, 1998.
- LÓPEZ, Paula Barreiro; RODRÍGUEZ, Fabiola Martínez. *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.
- MARTÍNEZ, Sonia Vargas. *María Evelia Marmolejo: rescate, discurso y representación*. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2015.
- PEREIRA et al. *Arquivo Coletivo Fila*. No prelo, 2020.
- RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- ROCHA, Suzana de Noronha Vasconcelos Teixeira da. Oscar Muñoz: paradoxos de uma estética do esquecimento. In: *Revista Gama*. Lisboa, 2016. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/34073/2/ULFBA_G_v4_iss7_p58-66.pdf. Acesso em: 23 de maio, 2018.
- TABORDA, Ana Maria, TAVARES, Neila. *Poesia na prisão*. Porto Alegre: Proletra Editora Ltda, 1980.
- TARAZONA, Emilio. "Cuerpos y flujos: Una línea de lectura para los años ochenta en América Latina." In: *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. In: Revista Proa. São Paulo: UNICAMP, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa>. Acesso em: 12 de junho, 2020.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. Liberdade em Movimento. Porto Alegre: Ministério da Cultura, 2014.

ⁱ Conduta descrita como crime ou contravenção penal, conforme o artigo 103 do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA).

ⁱⁱ Tradução da autora.

ⁱⁱⁱ Idem nota anterior.

^{iv} Idem.

^v Idem.

^{vi} Idem.

^{vii} Idem.

^{viii} Idem.

^{ix} Idem.

^x Os nomes das pessoas nos relatos sobre a fila são fictícios para que sejam preservadas suas identidades.

^{xi} Idem nota anterior.

^{xii} <https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU>

^{xiii} O presente artigo é parte da pesquisa de mestrado, em fase final, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS, com bolsa de pesquisa CAPES, através do Grupo de Pesquisa Poéticas da Participação, sob orientação da professora Cláudia Vicari Zanatta.