

Testemunhar o ordinário: travestilidades, políticas de memória e transmutação no Museu da Imagem e do Som do Ceará¹

Witnessing the ordinary: travestilities, politics of memory, and transmutation at the Museum of Image and Sound of Ceará

Sol Alves de Lima

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil

RESUMO

Este artigo analisa o processo de institucionalização de uma política de memória no Museu da Imagem e do Som do Ceará Chico Albuquerque, a partir do programa Trair o CISTema. Com base em pesquisa etnográfica realizada em 2024, o estudo acompanhou o primeiro Ateliê de Criação Tecnologias Transvestigêneres, conduzido por arte-educadoras travestis, com foco em suas dinâmicas formativas, pedagógicas e criativas, bem como nas experiências das artistas no interior da instituição. A análise evidencia que o ateliê se constitui como um espaço de produção de memória travesti que se realiza por meio de práticas ordinárias de criação, cuidado e elaboração de experiências atravessadas por violências institucionais. Ao mesmo tempo, demonstra-se que a implementação dessa política não elimina as dinâmicas de exclusão, mas as reconfigura no cotidiano do museu, tensionando continuamente as condições de acesso e permanência. Examina-se, ainda, o processo de construção do Edital nº 014/2023 que viabilizou a iniciativa, compreendendo-o como uma política de memória que produz formas específicas de inclusão, ao mesmo tempo em que revela estruturas institucionais que, atravessadas por desigualdades de raça, gênero e território limitam o acesso e permanência das travestis. Como resultado, argumenta-se que o museu emerge como um campo de disputa, no qual práticas artísticas e pedagógicas transcitradas produzem deslocamentos nos regimes de memória, visibilidade e escuta. Conclui-se que tais experiências configuram processos de transmutação institucional, ao instaurar outras temporalidades, epistemologias e modos

¹ Esta pesquisa é fruto de minha dissertação de mestrado, defendida em 2025, desenvolvida no Museu da Imagem e do Som do Ceará Chico Albuquerque, sob orientação da Profa. Dra. Lisabete Coradini, tendo contado, do início ao fim, com o apoio da Profa. Dra. Giovana Braga.

Recebido em 3 de novembro de 2025.

Avaliador A: 18 de janeiro de 2026.

Avaliador B: 20 de fevereiro de 2026.

Aceito em 18 de maio de 2026.



de habitar o espaço museal, ainda que de maneira parcial, instável e em permanente tensão com as estruturas que historicamente sustentam a exclusão.

Palavras Chaves: Transmutação do museu, Políticas de memória, Ações afirmativas, Travestilidade.

ABSTRACT

This article analyzes the process of institutionalizing a travesti memory policy at the Museum of Image and Sound of Ceará Chico Albuquerque, based on the Trair o CISTema program. Drawing on ethnographic research conducted in 2024, the study followed the first Creation Workshop on Transvestigender Technologies, led by travesti artist-educators, focusing on its formative, pedagogical, and creative dynamics, as well as on the experiences of the artists within the institution. The analysis shows that the workshop constitutes a space for the production of travesti memory, enacted through ordinary practices of creation, care, and the elaboration of experiences shaped by institutional violence. At the same time, it demonstrates that the implementation of this policy does not eliminate dynamics of exclusion but rather reconfigures them within the everyday life of the museum, continuously challenging conditions of access and permanence. The article also examines the process of developing Public Call No. 014/2023, which enabled the initiative, understanding it as a memory policy that produces specific forms of inclusion while revealing institutional structures that, shaped by inequalities of race, gender, and territory, limit access and permanence for travestis. As a result, the museum is understood as a field of dispute, in which trans-centered artistic and pedagogical practices generate shifts in regimes of memory, visibility, and listening. The article concludes that these experiences constitute processes of institutional transmutation, as they introduce other temporalities, epistemologies, and ways of inhabiting the museum space, albeit in partial and unstable ways, and in constant tension with structures that have historically sustained exclusion.

Keywords: Museum transmutation, Memory politics, Affirmative actions, Travestility.

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, discuto aspectos centrais da minha atuação como antropóloga em campo no Museu da Imagem e do Som do Ceará Chico Albuquerque (MIS/CE), especialmente quanto ao uso das categorias e às formas pelas quais elas orientam a análise das reivindicações

formuladas pelas artistas². A partir dessa perspectiva, analiso como o Programa Trair o CISTema, desenvolvido pelas arte-educadoras e gerido pelo MIS, contribui para a produção de uma memória travesti, estruturando-se em três eixos analíticos: (I) a experiência do Ateliê de Criação – Tecnologias Transvestigêneres (2023–2024); (II) os efeitos dessa política pública na produção de memória para pessoas travestis; e (III) o processo de elaboração e implementação do Edital nº 014/2023.

O Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS/CE), está localizado em Fortaleza, no bairro Meireles, na Avenida Barão de Studart. Integrante da Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado (RECE) e gerido pelo Instituto Mirante desde 2021, foi inaugurado em 1980 e reinaugurado em 2022. Dirigido por Silas de Paula³ e Zoraia Nunes (adjunta), o MIS é um espaço de laboratório em educação, preservação e experimentação, com foco na diversidade, na inclusão e no uso de tecnologias para a conservação e a difusão de acervos audiovisuais.

Destaque para o Programa Trair o CISTema, criado em janeiro de 2023, no mês da Visibilidade de Pessoas Trans⁴ (celebrado em 29 de janeiro), com o objetivo de promover novas perspectivas museais e valorizar as vivências e memórias de pessoas trans, travestis e não binárias. Embora o ateliê reúna identidades travestis, pessoas trans e não binárias, o recorte da pesquisa voltou-se especificamente às experiências das travestilidades.

O programa é coordenado por três travestis arte-educadoras, Aires, Romã e Garu⁵, que articulam trajetórias convergentes na interseção entre arte, educação e práticas dissidentes. Com formações e experiências que atravessam o teatro, a comunicação, as artes visuais e a mediação cultural, atuam no MIS como arte-educadoras na construção de ações que tensionam regimes normativos de gênero, de memória e de institucionalidade. Suas práticas envolvem curadoria, arte-educação, produção cultural e experimentações estéticas que mobilizam corpo, imagem, memória, som e tecnologias digitais, contribuindo para a consolidação de um programa voltado à difusão de produções e saberes de pessoas trans, travestis e não binárias, bem como à fabulação de outras formas de ocupar o museu.

2 Opto por utilizar a categoria “artistas” em vez de “interlocutoras”, por compreender que tal escolha reconhece e evidencia as dimensões criativas, autorais e políticas das pessoas com quem dialoguei ao longo da pesquisa, evitando reduzi-las à posição de informantes e ressaltando seu papel ativo na produção de saberes e práticas.

3 À época da realização da pesquisa (2024), a direção do MIS/CE era exercida por Silas de Paula. Atualmente (2026), a instituição é dirigida por Natasha Faria.

4 Conforme aponta Jesus (2012), o uso do termo “trans” busca reconhecer a pluralidade de vivências e subjetividades que desafiam as expectativas sociais binárias de gênero, valorizando a autonomia e a autoidentificação desses sujeitos. Ainda assim, destaco as travestis ao longo do texto, tanto por se tratarem do recorte central da minha pesquisa quanto por uma escolha consciente de posicionamento político na escrita.

5 Cabe destacar que, em 2026, Garu já não integra mais a equipe do (MIS/CE).

O programa tem como objetivo reimaginar o museu como um espaço possível para pessoas trans, travestis e não binárias. A ação busca tensionar normas, deslocar narrativas hegemônicas e afirmar outras epistemologias, memórias e existências. Como provoca a arte-educadora, Sophia Aires, a pergunta que atravessa o programa é: “Como transicionar um museu?” tem sido uma grande disparadora para entender meu corpo travesti dentro de uma instituição e como, cada vez mais, essa pergunta é de ordem coletiva (Aires, 2023, p. 131). Ao problematizar a cisgenderidade e a branquitude como normas institucionais, e ao propor experiências artísticas e pedagógicas centradas na memória de pessoas travestis, essas iniciativas operam como formas de resistência aos regimes hegemônicos de representação e memória. Isso porque, como afirma Vázquez (2020, p. 4), “não há reivindicação de universalidade ou contemporaneidade sem apagamento” — ou seja, toda pretensão de neutralidade ou universalismo carrega consigo a exclusão de saberes, memórias, corporalidades e experiências dissidentes.

No presente trabalho apresento como foi construído o processo que culminou na publicação do Edital nº 014/2023⁶ pelo MIS. Ao abordar as etapas dessa construção, procuro evidenciar como o museu se constitui em um campo de disputa e reinvenção, abrindo possibilidades que tensionam não apenas o acesso, mas também a permanência de novas formas de presença institucional e social. Essa permanência, por sua vez, emerge como uma das questões mais urgentes nas políticas de memória voltadas a pessoas travestis: como garantir não apenas a entrada, mas também a continuidade e a escuta dessas corporalidades e saberes nos espaços museais?

Pensar essa escuta implica, necessariamente, deslocar a compreensão do corpo como dado natural para entendê-lo, em uma perspectiva foucaultiana, como efeito de relações de poder que o produzem, e o regulam. É justamente por isso que falar em permanência implica tocar diretamente em questões econômicas e estruturais. Não se trata apenas de abrir as portas do museu, mas de garantir condições materiais e financeiras que sustentem essas presenças, evitando que sejam episódicas ou reduzidas à lógica burocrática e instrumental de “preencher cotas”.

A pesquisa baseia-se em uma abordagem etnográfica, realizada ao longo de 2024, combinando observação participante no Ateliê de Criação – Tecnologias Transvestigêneres e entrevistas semiestruturadas com participantes e coordenadoras do Programa Trair o CISTema. As artistas, majoritariamente travestis, com trajetórias diversas no campo artístico e cultural de Fortaleza, tiveram suas falas registradas mediante consentimento e, posteriormente, transcritas

6 O Edital Nº 014/2023 do (MIS-CE) foi lançado em 4 de outubro de 2023, com inscrições abertas de 5 a 20 de outubro de 2023. O edital teve como objetivo selecionar 10 artistas pesquisadoras(es) trans, travestis e não-binárias para o Ateliê de Criação Tecnologias Transvestigêneres, promovendo encontros entre arte e tecnologia como forma de visibilização, formação e valorização desses sujeitos nos espaços institucionais.

para análise. O material empírico produzido permitiu compreender, a partir das experiências e narrativas das artistas, as dinâmicas de acesso, permanência e produção de memória no contexto do MIS.

Essa compreensão foi reiteradamente evidenciada nas escutas e trocas realizadas ao longo da pesquisa de campo, tanto por parte das arte-educadoras quanto das artistas participantes do ateliê. Em diferentes momentos, elas destacaram que o acesso, por si só, não garante permanência, pertencimento ou transformação institucional. Para muitas, estar no museu exigia não apenas o enfrentamento das violências simbólicas ali inscritas, mas também o investimento contínuo na construção de redes de apoio, cuidado e reconhecimento.

Neste trabalho, busco discutir alguns pontos que foram fundamentais para minha atuação como antropóloga em campo, especialmente no que diz respeito ao trabalho com as categorias nativas e à forma como elas possibilitaram a análise das reivindicações das artistas. Nesse sentido, este trabalho busca compreender como experiências museológicas transcen-tradas podem contribuir para a construção de uma memória travesti, capaz de tensionar os limites da arte, da política, da estética e da história. Ao retomar a memória sob a perspectiva das travestis, propõe-se uma crítica à lógica cisnormativa dos museus e a abertura de brechas para imaginar outras formas de existência, memórias e conhecimentos.

Figura 1. As experimentações artísticas que atravessaram o ateliê

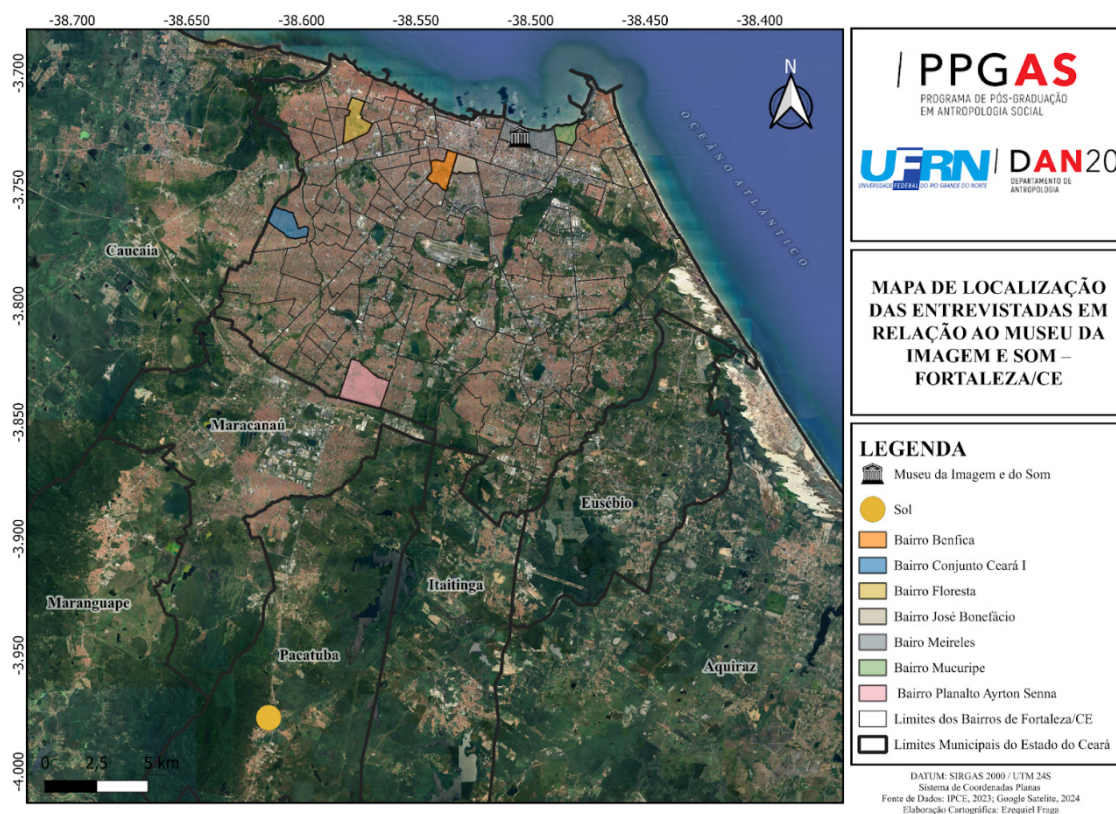


Fonte: Museu da Imagem e do Som do Ceará Chico Albuquerque (2024).

O QR Code inserido neste trabalho direciona para um vídeo de registro, disponível no YouTube, dos módulos realizados no âmbito do Programa Trair o CISTema (2023–2024), no qual as/os professoras/es apresentam seus modelos de trabalho, propostas metodológicas e processos de criação. Trata-se de um material audiovisual que integra o corpus empírico da pesquisa, contribuindo para a compreensão das dinâmicas pedagógicas, estéticas e coletivas desenvolvidas ao longo do ateliê, especialmente em aspectos que não se esgotam na descrição textual.

O MUSEU COMO CAMPO DE PESQUISA: ATRAVESSAMENTOS METODOLÓGICOS E EXPERIÊNCIAS INSTITUCIONAIS

Figura 2. Distribuição territorial das artistas e acesso ao MIS



Fonte: Mapa elaborado por Ezequiel Fraga (2024).

O mapa apresentado indica a localização dos bairros de moradia das artistas em relação ao MIS, permitindo visualizar sua distribuição no território de Fortaleza e da região metropolitana. Os bairros mencionados apresentam perfis socioeconômicos distintos⁷, atravessados por desigualdades urbanas historicamente produzidas. Enquanto áreas como Meireles e Mucuripe concentram maior infraestrutura urbana e proximidade de equipamentos culturais, bairros

⁷ Os bairros mencionados apresentam perfis socioeconômicos bastante distintos. Em Fortaleza, dados do Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará (IPECE) e do Atlas do Desenvolvimento Humano indicam que bairros como Meireles possuem renda média domiciliar e Índice de Desenvolvimento Humano (IDH-B) elevado (acima de 0,9), enquanto áreas periféricas como Conjunto Ceará e Planalto Ayrton Senna apresentam rendas médias significativamente inferiores e índices de desenvolvimento mais baixos, evidenciando desigualdades expressivas em termos de renda, escolarização e acesso à infraestrutura urbana e a equipamentos culturais.

como Conjunto Ceará I e Planalto Ayrton Senna são marcados por dinâmicas periféricas, com menor oferta de serviços culturais e maiores desafios de mobilidade urbana. Nessas regiões, o deslocamento até o centro cultural onde se localiza o MIS pode envolver longos percursos, múltiplas integrações de transporte público e custos que impactam diretamente a frequência e o acesso.

Além disso, fatores como a distribuição desigual de equipamentos culturais na cidade, os índices de violência urbana e as condições socioeconômicas das artistas atravessam suas possibilidades de circulação, evidenciando que o acesso ao museu não ocorre em condições equivalentes. O mapa evidencia que a maioria das artistas reside dentro dos limites do município de Fortaleza, ainda que distribuídas por bairros com perfis socioeconômicos bastante distintos. Destaca-se também que ao menos uma das participantes habita um bairro próximo ao MIS, o que, à primeira vista, poderia sugerir maior facilidade de acesso ao equipamento cultural. No entanto, como indicam tanto os dados socioeconômicos quanto as experiências narradas, a proximidade territorial não se traduz automaticamente em acesso efetivo nem em familiaridade com o espaço institucional.

Mais do que uma questão de distância física, o acesso ao museu é mediado por um conjunto de barreiras materiais e simbólicas que atravessam essas trajetórias. Do ponto de vista material, aspectos como custo e tempo de deslocamento, disponibilidade de transporte público e a inserção desigual nas políticas culturais incidem diretamente na possibilidade de frequentar o equipamento. Já no plano simbólico, emergem dimensões relacionadas ao não pertencimento, à ausência histórica de reconhecimento das produções de travestis e à percepção do museu como um espaço socialmente excludente.

O mapa indica que estou situada na Região Metropolitana de Fortaleza, porém fora dos limites administrativos da capital, diferentemente da maioria das artistas. Esse posicionamento evidencia que o campo não se restringe ao território municipal, constituindo-se por deslocamentos e circuitos de mobilidade que conectam diferentes espaços da região metropolitana. Tais deslocamentos são atravessados por condições materiais, como o tempo e o acesso ao transporte, e revelam que tanto a pesquisa quanto o acesso ao MIS se produzem em meio a dinâmicas urbanas desiguais.

Quando submeti meu projeto de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGAS/UFRN), ainda não pensava em pesquisar museus. No entanto, a temática da memória já se fazia presente em minhas inquietações iniciais. Ao longo do mestrado, especialmente por meio de disciplinas como “Memória Social, Cultura e Política”, ministrada pelo Prof. Dr. Luiz Assunção, coordenador do Grupo de Estudos Culturas Populares e Religiosidades — uma importante referência nos estudos da área —, fui desenvolvendo um interesse crescente pelo campo da memória social

das travestilidades.

No primeiro ano do mestrado, em 2023, ao chegar a Natal/RN, conheci as casas de cultura *Ballroom*⁸ e passei a acompanhar os ensaios que aconteciam no Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (DEART). Foi nesse contexto que comecei a compreender, de forma mais situada, como se constrói uma memória corporificada, que atravessa o corpo, o gesto e a performance. Antes mesmo de definir o recorte final da pesquisa, produzi alguns trabalhos que exploraram esse processo e suas dimensões políticas e de memória.

Após concluir as disciplinas, retornei ao município onde minha mãe reside, Pacatuba/CE. Mas antes disso, precisei, mais uma vez, reformular minha proposta de pesquisa. Ao decidir pesquisar no MIS, entrei em contato com algumas colegas que trabalhavam na instituição. Meus primeiros questionamentos foram sobre o acervo: ele possuía algo relacionado à memória das travestilidades no Ceará? A resposta foi que sim, havia algumas fotos. Fotos que eu nunca vi até hoje. Naquele momento, chegou a passar pela minha cabeça a possibilidade de direcionar a pesquisa para o acervo, investigando como essas imagens estavam armazenadas, catalogadas (ou não) e quais narrativas poderiam emergir a partir delas. Mas logo percebi que havia algo mais urgente e pulsante acontecendo nas práticas vivas do museu, especialmente no contexto do Programa Trair o CISTema, que me levou a outro caminho investigativo.

Ao retornar para Fortaleza, no início de 2024, para participar de uma das atividades do Programa Trair o CISTema, tive a oportunidade de assistir a uma aula ministrada por Ayala Prazeres sobre como construir uma memória das travestilidades que fuja da narrativa da dor. Ao contrário disso, ela propunha a necropolítica como centralidade do debate, a partir do direito à memória, de Achille Mbembe. Após a aula, conversei com as arte-educadoras e as coordenadoras do ateliê, apresentei minhas questões de pesquisa e percebi que o programa poderia ser um espaço extremamente potente para pensar a construção dessa memória. No entanto, essa percepção sempre vinha acompanhada daquela inquietação antropológica sobre o estado da institucionalidade museal e da constatação de que o Estado não é uma externalidade. Pelo contrário, ele atravessa, conforma e disputa os modos pelos quais essas memórias são autorizadas, visibilizadas ou silenciadas.

O recorte analítico privilegiou a participação de travestis nesse processo formativo e artístico. O ateliê foi viabilizado por meio de um Edital nº 014/2023, público lançado em 4 de outubro de 2023, cujo resultado final foi divulgado em 4 de novembro do mesmo ano. Ao

⁸ *Ballroom* é um movimento cultural e político originado nas comunidades negras e latinas LGBTQIA+ de Nova York, especialmente entre pessoas trans e travestis, a partir da década de 1960. Organizado em torno de «casas» e «balls» (bales), o *ballroom* funciona como um espaço de performance, memória, pertencimento e resistência, onde se disputam categorias ligadas à moda, dança, gênero e estilo.

todo, 87 pessoas se inscreveram para participar da seleção. O objetivo do edital era oferecer uma formação em multilinguagens artísticas, com ênfase em processos colaborativos e em experimentações estéticas. O ateliê contou com dez vagas afirmativas, distribuídas da seguinte forma: uma vaga para pessoa com deficiência (PCD), duas vagas destinadas a pessoas negras e pardas, e as demais preenchidas conforme a pontuação obtida nos critérios do edital.

A primeira edição do ateliê ocorreu entre os meses de novembro de 2023 e janeiro de 2024, culminando na criação de uma obra coletiva intitulada *fragmento-KYMER*A. Já entre fevereiro e março de 2024, foi realizada a montagem da obra. É interessante destacar que, ao final de cada edição do ateliê, é criada uma obra coletiva que passa a integrar o acervo do museu. No entanto, o interesse desta pesquisa não recaiu sobre a análise da obra em si, mas sobre o processo que se desenrolou ao longo do período em que as artistas estiveram em residência no MIS. No entanto, na minha dissertação, apresentei as discussões que permearam a obra e me ofereceram diversos *insights* para pensar a memória da travestilidade.

Assim, o foco da investigação esteve voltado para as dinâmicas formativas, os atravessamentos subjetivos, os tensionamentos institucionais e as experiências cotidianas das participantes travestis no espaço museal. Ao privilegiar o processo em detrimento do produto final, busquei compreender como essas vivências produziram sentidos, deslocamentos e modos de habitar o museu a partir de suas próprias corporalidades e trajetórias.

Uma das minhas questões em campo, junto das artistas que acompanhei durante o ano de 2024, foi entender o que o museu representa para elas. De certa forma, talvez eu estivesse refletindo nelas algo que também estava em mim. Ou seja: o que o museu representa para mim? Eu insisti nessa pergunta. Muitas das artistas, em suas falas, mencionaram o quanto o MIS é uma “caixa de concreto cinza”. Para além de uma crítica à arquitetura do museu, há algo nessa afirmação que nos permite compreender o que as artistas estavam a denunciar. Para elas, o museu tem dificuldade em compreender a perspectiva do tempo, que se dá de forma linear, ou seja, passado, presente e futuro. Como, então, subverter essa lógica? Ou melhor: como transmutá-la? Detenho-me, a seguir, nessa possibilidade não como uma formulação autoral, mas como algo que emerge do próprio campo etnográfico, que tensiona a noção de tempo linear e o revela como uma construção situada no presente, permeada por afetos, memórias e experiências.

Diante do recorte específico desta pesquisa, que se debruça sobre as memórias de travestis em relação ao espaço institucional do museu, é necessário perguntar: como pensar o tempo a partir dessas vivências? Como criar outras temporalidades possíveis, que não sejam regidas pelo produtivismo, pela linearidade ou pelos marcos da cisgeneridade e da branquitude? Pensar o tempo, aqui, é também pensar o corpo, a memória e o gesto como dispositivos de criação e de resistência.

Por um lado, temos a construção de uma política disputada por arte-educadoras, que propõem e reivindicam a entrada de travestis no museu. Foi comum ouvir delas que, através do ateliê, tiveram seu primeiro contato com o MIS bem como com o próprio termo que o ateliê aborda sobre identidades transvestigênera e políticas públicas com recorte nas identidades de gênero, raça, etnia e território.

A pesquisa enfrentou desafios importantes. Um deles foi o receio, durante o processo de escrita, de soar excessivamente crítica. Eu compreendia que a política afirmativa ainda estava em sua fase inicial e que, como toda proposta em construção, enfrentaria inevitáveis dificuldades. Em certo momento, compartilhei com as arte-educadoras esse sentimento: o medo de registrar no trabalho exatamente o que elas mesmas diziam, como, por exemplo, a afirmação de que o museu é uma estrutura fadada ao fracasso. Foi nesse movimento de escuta e partilha que entendi algo fundamental: minha tarefa, enquanto antropóloga, não era julgar se o museu era ou não essa ruína anunciada, se o programa era ou não suficiente para subverter as lógicas institucionais que o atravessam. Minha tarefa era outra: acompanhar com atenção, escutar com cuidado, registrar as tensões, os atravessamentos, os gestos cotidianos e os silêncios que também compõem a construção dessa memória e a estética dos gestos e dos sentidos como propõe Das (2011). Porque, nesse contexto, pesquisar é menos sobre responder e mais sobre sustentar as perguntas que emergem do campo e de quem o habita.

Meu enfoque foi etnografar⁹ as artistas, compartilhar com elas essa experiência no museu e, com elas, entender as metodologias artísticas, os sentidos do tempo, da memória, da transmutação, os processos decoloniais e contracoloniais, além da fabulação da memória. Meu objetivo era pensar o museu como um lugar passível de decolonização, a partir do que propõe Vergès (2023), com a consciência de que isso só acontecerá plenamente quando a própria sociedade também o for. Embora haja um esforço visível para a abertura dos espaços museológicos a pessoas travestis, ainda se faz necessário garantir sua permanência em condições seguras e dignas. Como provocam as próprias arte-educadoras envolvidas no Programa Trair o CISTema, o desafio não é apenas o de abrir as portas do museu, mas também o de protegê-las das violências cotidianas, em especial da travestifobia¹⁰ e do racismo institucional.

⁹ É importante destacar que, como Tim Ingold (2015) aponta, a antropologia não se reduz à etnografia. O objetivo da antropologia é buscar a compreensão crítica do ser humano, considerando o mundo em que habitamos. Se o antropólogo descreve o mundo social como um artista pinta uma paisagem, essa descrição não representa um momento estático, mas captura um instante fugaz em um processo contínuo. Esse momento histórico é marcado pela conexão entre o passado, que o gerou, e o futuro, que ele potencializa.

¹⁰ A transfobia e/ou travestifobia pode ser definida como o “preconceito e/ou discriminação em função da identidade de gênero de pessoas transexuais ou travestis” (Jesus, 2012, p. 29). Essa definição é ampliada e aprofundada por autoras como Pietra Azevedo (2024) e Dediane Souza (2024) que discute as múltiplas formas de violência estruturais e simbólicas que afetam essas populações em específico, ao mesmo tempo que destacam as resistências construídas no enfrentamento dessas opressões.

Durante a pesquisa, realizei uma longa entrevista com Mica, que compartilhou comigo diversas camadas de sua experiência no MIS. Mica, travesti negra de 36 anos, é artista e teve sua formação atravessada pela entrada, em 2012, no curso de Teatro da Universidade Federal do Ceará (UFC). Residente no bairro Benfica, em Fortaleza, sua trajetória é marcada por um trânsito entre a experiência artística e a constituição de si, de modo que, como ela própria sugere, por muito tempo foi difícil distinguir os limites entre “estar trabalhando” e “estar sendo ela mesma”. Essa indistinção não aparece apenas como uma questão individual, mas também aponta para formas específicas pelas quais artistas travestis constroem suas práticas, nas quais arte, vida e performance se entrelaçam.

A conversa, que durou mais de duas horas, foi atravessada por reflexões sobre o pertencimento, a insegurança e a potência de ocupar o MIS. Mica relatou, por exemplo, que quase não submeteu sua inscrição ao ateliê por acreditar que precisava apresentar um projeto pronto, o que a levou a duvidar de si mesma. Foi apenas quando se encontrou com uma das arte-educadoras do MIS e, após uma conversa com ela, que reconsiderou submeter a sua inscrição.

Entre os diversos episódios compartilhados por Mica, um em especial se destacou pela dor e indignação que causou. Poucas semanas antes da inauguração da exposição fragmento-KYMERÁ, ela foi impedida de entrar no MIS por um segurança, mesmo tendo autorização para realizar a manutenção de sua obra na sala imersiva¹¹ conforme ela nos apresenta no seguinte trecho:

E aí, tipo, esses espaços não estão preparados, sabe? É tipo, a gente passou cinco meses trabalhando lá. Cinco meses que a gente ia quase todos os dias para o MIS. E depois de cinco meses, num dos últimos testes da obra, que eu fui porque eu era diretora... Diretora não, como é? Produtora geral da obra. Eu fui assistir o nosso teste na sala imersiva, que era um dia que o museu estava fechado, e a gente estava lá com o nosso horário reservado para testar a obra. Eu fui barrada no museu. Na porta do museu. E eu fui tratado de masculino na porta do museu. Então, depois de cinco meses, isso já foi nas últimas semanas, sabe? Faltavam duas semanas para a obra estrear. E a gente já estava que não aguentava mais (Mica, 2024).

Era um dia de teste técnico com as dez artistas participantes, mas apenas duas pessoas conseguiram comparecer, em razão da distância entre os territórios e das dificuldades logísticas e econômicas enfrentadas, agravadas pela ausência de bolsas nos últimos meses de montagem. Ao relembrar o ocorrido, Mica (2024) descreveu o sentimento de ter sido impedida de entrar num lugar que já frequentava há cinco meses. Em um outro trecho de nossa conversa ela

¹¹ A sala imersiva do (MIS/CE) consiste em um dispositivo expositivo que articula tecnologias audiovisuais digitais como projeções mapeadas e paisagens sonoras para produzir experiências sensoriais envolventes, nas quais o público é inserido no interior das narrativas visuais, deslocando a fruição museológica de um regime contemplativo para uma lógica imersiva e experiencial. A sala imersiva do (MIS/CE) está situada no subsolo (andar -2).

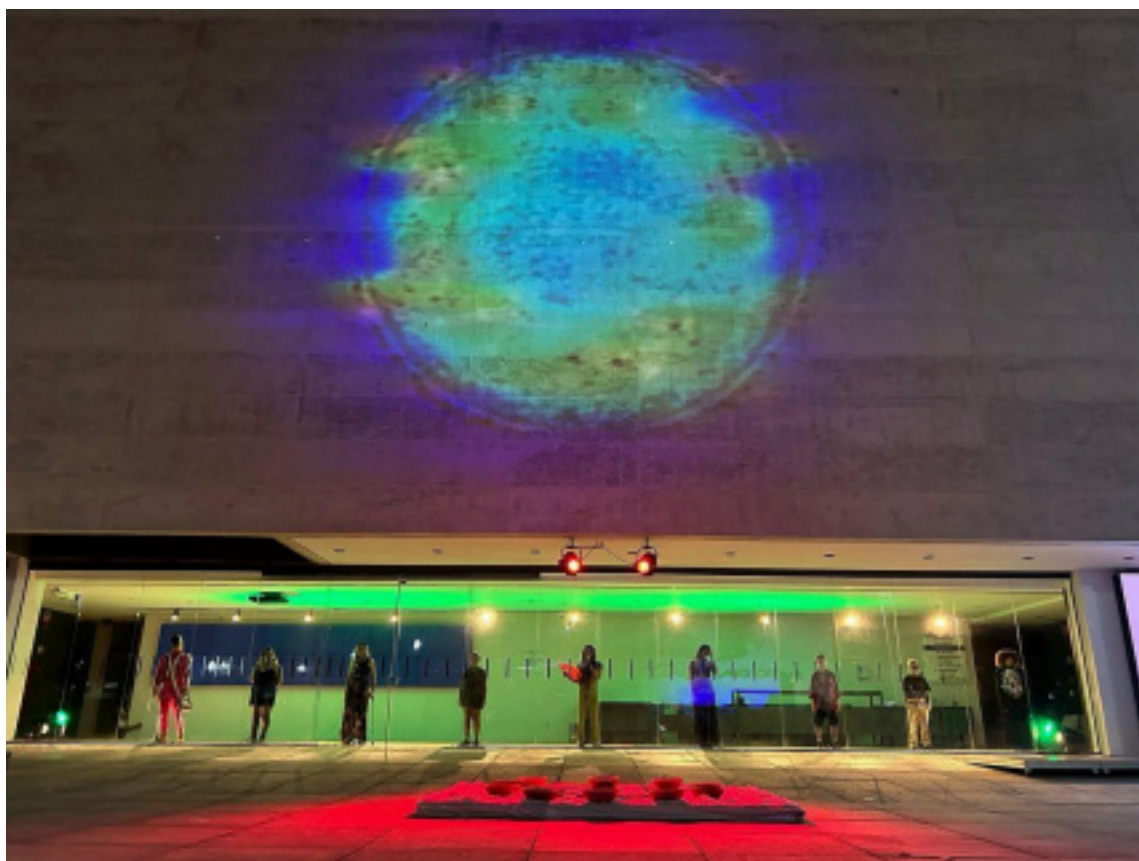
destacou: “Não aceito que a justificativa seja que o segurança era novo”, disse ela, com firmeza. Sua fala transforma a experiência em denúncia: o museu precisa preparar adequadamente suas equipes para receber a diversidade racial e de gênero que ele próprio afirma querer acolher.

Esse episódio evidencia que as violências institucionais não cessam com a entrada de travestis, sobretudo pretas, nos espaços culturais. Ao contrário, elas se deslocam, reaparecem e testam continuamente os limites do que se entende por “inclusão”. Como lembra Mica, a permanência só é possível se vier acompanhada de condições materiais e de transformações estruturais, e isso inclui, entre outras medidas, formação antitransfóbica e antiracista para toda a equipe do museu.

Mobilizando as contribuições de Das (2011) essa fala nos ajuda a compreender que o testemunho não é apenas narrar o trauma, mas tornar possível falar a partir dele, dentro da vida. Mica não apenas relata o acontecimento: ela re-narra o trauma em linguagem, transformando a dor em conhecimento e o acontecimento em dispositivo de reflexão política. Nesse sentido, o fragmento “E eu fui barrada no museu. Na porta do museu. E eu fui tratada de masculino na porta do museu” não é apenas uma descrição factual: é um ato performativo que mostra uma geografia entre o “dentro” e o “fora”, entre o pertencer institucionalmente (como produtora geral da obra) e o não pertencer socialmente (como travesti preta, marcada pelo racismo e pela travestifobia). Para Butler (1990; 1993), atos performativos são práticas e enunciados que não apenas descrevem identidades, mas as produzem no próprio ato de nomear. Assim, ser tratada no masculino não é um simples fato: é um ato performativo que reinscreve normas de gênero e define posições de pertencimento e exclusão.

O “ser barrada” não é apenas uma barreira física: é o momento em que o corpo da artista é lembrado de sua não pertença, mesmo dentro de um ateliê do próprio museu. Mas ao narrar isso, ela retoma o poder de nomear: o que era apenas violência transforma-se em um ato de fala. No sentido proposto por Austin (1962), não se trata apenas de descrever um acontecimento, mas de fazer algo através da linguagem: ao dizer, ela age. A repetição da cena de exclusão no interior da instituição museal evidencia como a violência se inscreve nas formas ordinárias de relação de reconhecimento. Para Das (2011), o ato de fala do sujeito não busca monumentalizar o trauma, mas restituir-lhe a textura do cotidiano.

Figura 4. Performance “Ilha da Reserva” partilha Poética de Abertura do Ateliê de Criação Tecnologias Transvestigêneres, 29 de fevereiro de 2024



Fonte: Instagram de Nico (2024).

Antes da inauguração da exposição da obra fragmento-KYMERA na sala imersiva, no dia 15 de março de 2024, as artistas organizaram uma performance intitulada “Ilha de Reserva”, realizada em 29 de fevereiro. O título da performance, segundo elas, carrega um sentido proposital: é preciso criar outros espaços, além dos circuitos oficiais, onde suas memórias possam, de fato, ser construídas, cuidadas e transmitidas. Ao rememorar esse momento em diálogo com as artistas, percebo como os sentimentos que experimentei em campo se entrelaçam com os afetos e tensões que elas expressam.

Como sugere Das (2011), testemunhar não é apenas relatar a violência sofrida, mas também criar um espaço em que a vida, apesar da violência, possa ser sustentada e reinventada. O que está em jogo não é apenas fazer uma exposição, mas também reivindicar lugar e memória em um espaço historicamente negado às travestis. Aqui, violência e memória se entrelaçam: a primeira se revela na negação; a segunda, na insistência em criar territórios de presença e de reconhecimento. Suas falas não apenas revelam o cansaço acumulado ao longo do processo no ateliê, mas também constroem uma narrativa de denúncia diante da violência institucional e da sobrecarga de trabalho.

O processo, segundo relataram, foi profundamente desgastante, tanto emocional quanto fisicamente, e, ainda assim, se sustentou no desejo de fazer existir algo que, para muitos, ainda é impossível de acontecer. Nesse sentido, “Ilha de Reserva” não foi apenas uma performance, mas um gesto de insistência em existir, um território simbólico onde é possível nomear dores, articular resistências e semear outras possibilidades de memória. A cena se revela, assim, como espaço de escuta e reverberação, onde os corpos em performance não apenas narram, mas também imprimem no chão do museu marcas que a política de memória institucional insiste em não reconhecer plenamente. Para Amorfás, tudo isso revela a necessidade de reformas. “Três travestis gerenciam uma tarefa que deveria contar com uma equipe maior e mais recursos. A precariedade do processo não só limitou o trabalho, mas também prejudicou a saúde das artistas.

O desafio enfrentado pelas travestis envolve o equilíbrio entre tempo e recursos financeiros, mesmo com uma bolsa no ateliê de valor de dois mil reais divididos em duas parcelas de mil, concedidas entre os meses da realização do ateliê de outubro de 2023 a janeiro de 2024. O acesso a esse espaço, que por muito tempo foi negado, foi conquistado por meio da luta das arte-educadoras travestis no museu.

A obra fragmento-KYMERÁ vai além do digital; ao longo dos módulos do ateliê, diversas materialidades foram exploradas. No módulo conduzido por Castiel Vitorino e Ayala Prazeres, ao utilizar alguidares de barro, terra preta e sal grosso — elementos tradicionalmente ligados a práticas religiosas, espirituais e ancestrais — criava-se um espaço em que as memórias pudessem ser preparadas e elaboradas. Ainda assim, nenhuma dessas materialidades pôde ser levada para a sala imersiva. Por questões contratuais, no entanto, a sala imersiva não pôde receber nenhuma dessas materialidades.

A justificativa desse impedimento, conforme relatado pelas artistas, está relacionada a uma questão estrutural do museu. O MIS é um prédio anexo contemporâneo de cinco andares, dos quais dois são subterrâneos, articulados por uma praça de convivência e pelo casarão histórico do museu. No andar -2 do anexo encontra-se a sala imersiva, espaço voltado a instalações multimídia e experiências audiovisuais de grande escala, equipado com projeções digitais, sonorização espacializada e recursos tecnológicos destinados a exposições interativas e sensoriais. A sala está conectada ao sistema de ar-condicionado do acervo, o que impossibilita a introdução de qualquer materialidade na sala imersiva. Diante disso, as soluções foram pensadas coletivamente, de modo a garantir que as materialidades resultantes do processo do ateliê tivessem um momento específico para expressar suas linguagens e suas potências criativas.

A performance “Ilha de Reserva” emergiu como resposta direta a diversos desafios enfrentados ao longo do processo, tais como a burocracia institucional, a escassez de recursos

financeiros e os limites impostos pela estrutura física do museu. Esses obstáculos afetaram não apenas a logística de criação, mas também mobilizaram intensamente as emoções das artistas envolvidas, que vivenciaram momentos de tensão, frustração e esgotamento diante da pressão de cumprir prazos em meio a tantos impedimentos. A performance, nesse contexto, pode ser lida também, conforme me ajuda a pensar Das (2011), como um transbordamento emocional, um ato de testemunha, uma forma de dar corporalidade e voz às memórias atravessadas pela experiência institucional.

TRANSMUTAÇÃO DO MUSEU: ESTÉTICAS DO CONTROLE PERCEPÇÃO REPRESENTAÇÃO E SOM

Uma das categorias que emergiram de forma especialmente provocadora durante o trabalho de campo foi a de transição do museu. Longe de ser apenas uma metáfora, essa expressão aponta para práticas que tensionam as estruturas normativas das instituições culturais, propondo reconfigurações profundas não apenas em sua programação, mas também em sua ética e estética, em sua escuta e em seu modo de existir no mundo.

Nesse contexto, recorro ao conceito de transmutação, permitam-me trazer elementos do trabalho de campo que ajudam a compreender de forma mais situada como essas transformações se manifestam na prática. São gestos, decisões e estratégias acionadas por arte-educadoras e artistas que não apenas resistem às estruturas normativas, mas também as desorganizam, produzindo deslocamentos políticos e institucionais que exemplificam os agenciamentos quando se reivindica a transmutação do museu.

Ayala Prazeres foi uma das professoras do módulo Transmutação. Artista e curadora, desenvolve uma prática situada no campo da imaginação política, por meio da qual tensiona os paradigmas da colonialidade do saber, do ser e do poder a partir de uma perspectiva anticolonial. Sua produção articula uma poética negra transfeminista que se constitui não apenas como proposição estética, mas também como possibilidade epistêmica para compreender os modos pelos quais as subjetividades são produzidas e disputadas. Nesse sentido, sua atuação mobiliza dimensões simbólicas e políticas que atravessam tanto a criação artística quanto a curadoria. Atualmente, é mestrandia em Estudos Contemporâneos das Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF) e possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

No campo de pesquisa, compreendi a transmutação como um movimento contínuo, fluido e expansivo, em que a experiência de transição, seja ela pessoal, subjetiva, coletiva ou estética, não ocorre de forma isolada, mas reverbera no tecido social. Para a Ayala Prazeres

(2023), a transmutação

[...] é mais do que uma metodologia ou pesquisa estético-poética; trata-se de um mergulho profundo na experiência da vida e na existência que não se escolhe, assim como o desejo é concebido na psicanálise. [...] Transmutação é vista como um movimento consciente sobre o que podemos ser, funcionando como um verdadeiro ensaio sobre a vida.

Essa noção de transmutação implica uma crítica direta às estruturas de captura, controle e assimilação operadas por regimes neoliberais. No campo das artes, essas dinâmicas tornam-se particularmente evidentes quando práticas estéticas supostamente engajadas acabam por reproduzir formas de violência e de apagamento.

Assim, ao compreender a transmutação como um processo contínuo, coletivo e enraizado na experiência viva e na memória, abrem-se fissuras por onde novos mundos podem emergir. É possível expandir essa noção para o campo da estética decolonial. Transmutar não é apenas deslocar ou transformar formas; é desobedecer às estruturas hegemônicas de visibilidade e de reconhecimento que sustentam o projeto moderno-colonial.

Alinhando-se à crítica decolonial formulada por autores como Vázquez, (2020, p. 11), a estética decolonial é ao mesmo tempo uma crítica e uma prática que ultrapassa o campo das artes para questionar os regimes de visibilidade e conhecimento produzidos pela modernidade/colonialidade. Ela se concentra em quatro momentos fundamentais: modernidade, colonialidade, diferença colonial e decolonialidade. Essa estética busca compreender o quadro dominante da experiência, criticando o controle sobre a representação e os sentidos, como o corpo, o olhar, a voz e o prazer. Seu objetivo é revelar a violência da colonialidade, entendida como o apagamento e o esquecimento de outros mundos de sentido e de sensação, e problematizar a relação entre os prazeres da modernidade e o sofrimento imposto pela colonialidade. A estética decolonial volta-se como um processo de superação desse enclausuramento, desvelando a contemporaneidade como expressão da ordem moderna/colonial e de sua política do tempo.

É nesse horizonte que as artistas propõem a transmutação como uma forma de crítica estética. Mais do que uma noção descritiva, a transmutação, que vem sendo desenvolvida por essas artistas, é um gesto político que tensiona os modos dominantes de percepção e de representação. Essa crítica se torna ainda mais urgente quando confrontada com o cenário analisado por Brasileiro (2022, p. 17-18), que denuncia como o sistema da arte brasileira frequentemente transforma a dor racial de pessoas negras e indígenas em espetáculo. Suas experiências são convertidas em objetos de consumo simbólico, muitas vezes sob discursos antirracistas ou decoloniais. Assim, práticas que se pretendem críticas acabam por reforçar as mesmas estruturas coloniais que dizem combater, operando um processo de assimilação e apagamento. Ao colocar esses autores/as em diálogo, evidencia-se que a transmutação não pode

ser reduzida à forma ou ao discurso: ela exige o desmantelamento dos modos de ver, sentir e saber que sustentam a supremacia branca e cisgênera e o extrativismo simbólico da diferença.

Em *A plantação cognitiva* (2020), Jota Mombaça chama a atenção para o modo como a estética opera no jogo da diferença, evidenciando que as dinâmicas sensoriais — aquilo que se pode ver, ouvir, sentir — estão profundamente atravessadas por relações de poder e implicadas na produção de alteridades. Em outras palavras, o que é sensivelmente autorizado a aparecer no campo da arte não é neutro: trata-se de uma construção regulada por lógicas normativas que definem quais corpos e narrativas são legitimados, e quais são desumanizados, silenciados, marginalizados ou exotizados. Nesse sentido, Vázquez (2020, p. 3) afirma que “[...] a estética designa o controle da modernidade sobre a representação e sobre o campo de experiência da realidade histórico-mundial”. Para ele, a utopia do progresso e da Humanidade é sustentada por um pano de fundo não reconhecido de subjugação e apagamento, um regime estético que naturaliza a exclusão e o esquecimento de formas de vida que escapam à norma moderna-colonial¹².

A transmutação implica uma reconfiguração do ser no mundo, gerando impactos tanto internos quanto externos, individuais e sociais. Alinhada a essa concepção, Vergès,(2023) *apud* Lima, (2025), sublinha que decolonizar é um verbo que implica ação, com o objetivo de abolir a sociedade racista, antissemita, *antiqueer*, antipalestina, antinegra, antirom, capacitista, xenofóbica e transfóbica. Tal abolição não visa o extermínio de algo em si, mas sim a fundação de uma nova sociedade mais justa, plural e habitável para todas as existências dissidentes.

Essa discussão é central, pois, em nenhum momento, as/os artistas com quem dialoguei deixaram de problematizar as formas de captura operadas pelas instituições culturais, especialmente sob a lógica ultraneoliberal que transforma experiências dissidentes em produto simbólico. Suas falas, por vezes, assumiam o tom de denúncia e de reposicionamento político nesse campo. Em uma das entrevistas, Nico (2024), transmasculino, artista do ateliê, compartilhou que, anteriormente, não reconhecia o museu como um espaço possível para a sua obra enquanto quadrinista e cineasta. Sua produção, marcada por experimentações que atravessam diferentes linguagens, não era plenamente compreendida, justamente por escapar aos enquadramentos hegemônicos que historicamente orientam a legitimação da arte no circuito institucional.

Após afirmar, em entrevista, que sua trajetória em João Pessoa segue reverberando em sua produção artística, Nico (2024), pode ser situado como um artista cuja obra se constitui

12 Essa perspectiva dialoga com autoras e autores como Denise Ferreira da Silva (2019), Jacques Rancière (2005), Hans Ulrich Obrist e Édouard Glissant (2023), cujas obras desafiam os modos de visibilidade e poder racialmente organizados e sustentados por lógicas neoliberais e capitalistas. São pensadoras/es que, cada um à sua maneira, insistem na importância de imaginar outros mundos possíveis.

a partir de deslocamentos territoriais e de experiências acumuladas em diferentes cidades. Paraibano, nascido em João Pessoa e criado no bairro Mangabeira, realizou suas primeiras experimentações no campo das artes visuais, atuando como quadrinista e ilustrador, produzindo capas de livros.

Sua mudança para Fortaleza, em 2017, marca uma inflexão importante em sua trajetória, quando passa a se dedicar ao cinema, fruto de sua formação na Vila das Artes, um desejo que já vinha sendo gestado. É nesse contexto que realiza seus filmes *“Pátria”* (2020) e *“Na Estrada Sem Fim Há Lampejos de Esplendor”* (2022), obras que circularam por diferentes espaços e consolidaram seu reconhecimento como cineasta. À época da realização da pesquisa, em 2024, Nico (2024) residia no bairro José Bonifácio, em Fortaleza, ele se compreende como um artista que produz ficções que atravessam múltiplas linguagens, materializando-se no som, no desenho e no cinema. Sua trajetória evidencia, assim, uma prática artística profundamente atravessada por memória, território e experimentação, na qual as experiências vividas em João Pessoa permanecem como eixo estruturante de sua criação.

Hoje, segundo ele, sua obra se tornou mais legível, em parte por estar atravessada por sua experiência de transição de gênero, o que gerou um deslocamento na forma como é recebida. Ainda assim, uma das decisões coletivas mais potentes do ateliê foi afirmar que a transição de gênero poderia ser uma perspectiva, mas não deveria ser imposta como temática central. Essa escolha revela, na prática, uma recusa às lógicas de narrativas únicas, ao mesmo tempo em que afirma a agência das/os artistas na disputa por outras formas de representação, presença, narrativa e legitimidade no campo institucional.

Ayala Prazeres lança a provocação: a transmutação é uma posição restrita às transgeneridades? A artista não busca responder a essa pergunta de forma definitiva, pois reconhece que a transmutação é um movimento profundamente individual, que se potencializa na coletividade. Quem transiciona transforma também o mundo ao seu redor. Exu é movimento; a vida é movimento. Exu é o princípio ativo do universo, o próprio universo em expansão, em diálogo com o tempo que habita em nós e que também é orixá.”

Georgia (2024), que também foi participante do ateliê, pode ser situada como uma artista cuja prática se constrói na interseção entre corpo, som e performance, articulando experimentações que tensionam normas de gênero e regimes de sensibilidade. Travesti, de 30 anos, é natural de São Luís e, há cerca de uma década, vive em Fortaleza, onde, à época da pesquisa, residia no bairro Floresta. Sua trajetória artística é marcada pelo trânsito entre diferentes linguagens — body art, body modification, performance, dança, teatro, som e imagem — por meio das quais investiga os limites e as potências do corpo. Em seus trabalhos, evidencia-se um movimento de aproximação ao animalesco, entendido não como regressão, mas como estratégia de deslocamento das formas normativas de humanidade e de gênero.

Georgia (2024) me apresentou que “a obra fragmento-KYMERA não aborda apenas uma transição no campo do gênero, mas uma transição de tudo, desde a matéria até o som. Não é apenas uma transição do cisgênero para o transgênero; mesmo aqueles que são cisgêneros vivem em uma eterna transição que negam a si mesmos”.

Ao trazer essas reflexões, torna-se possível pensar em práticas estéticas transcitradas, a partir da transmutação, que podem romper com esse ciclo de captura. Em vez de estetizar a dor, elas propõem outras formas de presença insurgentes, fabulatórias, coletivas que desafiam a lógica da representatividade e da espetacularização da dor e insistem em modos de existir que escapam à normatividade.

Durante o trabalho de campo, notei que a palavra *hackear* surgia com frequência nas falas das arte-educadoras não como metáfora abstrata, mas como uma forma concreta de agir dentro e contra as estruturas institucionais. Em reuniões e conversas informais, era possível perceber como essa ideia atravessava seus modos de pensar e de agir. *Hackear*, ali, significava encontrar brechas, torcer protocolos, reescrever normas. Um exemplo marcante foi o modo como se dedicaram ao plano de gestão do museu: estudando-o detalhadamente, identificaram zonas de abertura que permitiram propor um ateliê afirmativo voltado a corporalidades trans e travestis. *Hackear*, nesse contexto, emergiu como uma forma de reexistência: um gesto de invenção que escapa às lógicas de assimilação e ocupa o museu de maneira crítica e propositiva.

A transmutação que o Trair o CISTema propõe vai além do campo estrito da arte e se conecta diretamente ao que Rancière (2005) chama de partilha do sensível, ou seja, as maneiras pelas quais o visível e o invisível, o audível e o inaudível são organizados socialmente, definindo o que pode ser percebido, dito e sentido. As proposições dos professores Elton Panamby e Lorh Mesquita, no ateliê, tensionam os regimes normativos da escuta, promovendo deslocamentos tanto sensoriais quanto políticos.

Elton Panamby, artista trans pretu, atua como performer e artista do corpo, mobilizando uma prática que atravessa múltiplas linguagens. Doutore em artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Há cerca de 12 anos, desenvolve pesquisas e criações que exploram os limites psicofísicos do corpo, especialmente por meio de modificações corporais em experiências rituais e performativas, gerando tensões entre dor, prazer, espiritualidade e política.

Já Lorh Mesquita, situa sua prática no campo das sonoridades ancestrais e das polifonias, articulando tecnologias contemporâneas e memórias familiares. Suas investigações se desdobram por meio de multimídias eletrônicas e de uma discotecagem disruptiva, deslocando as formas convencionais de escuta. A partir de sua pesquisa *CRIPTO: cartografias sonoras ancestrais*, desenvolveu um método singular de criação sonora que incorpora áudios enviados por sua avó e sua mãe, bem como mensagens de voz recebidas por aplicativos, reinscrevendo

essas materialidades íntimas no campo artístico e tensionando as fronteiras entre arquivo, memória e criação.

Panamby, com o módulo Tecnologia como Transmutação, propõe uma escuta epitelial, que atravessa o corpo pelos poros, pelos cabelos e pela pele, transformando o som em uma experiência sensível expandida. Lorh Mesquita, com o módulo Sons desviantes, trabalha o som como linguagem dissidente e como prática de criptografia sonora, criando paisagens sonoras que codificam memórias, afetos e presenças desviantes, protegendo-as e, ao mesmo tempo, tornando-as audíveis para quem compartilha desses códigos. Ao deslocar essas fronteiras, o programa cria espaço para outras existências e narrativas, instaurando modos dissidentes de ver, ouvir e existir dentro e fora do museu.

A CONSTRUÇÃO DO EDITAL Nº 014/2023 ENTRE DISPUTAS INSTITUCIONAIS POLÍTICAS DE MEMÓRIA PARA PESSOAS TRANS E TRAVESTIS

Este tópico discute o processo de concepção e estruturação do Edital Nº 014/2023, evidenciando sua importância como mecanismo institucional voltado à valorização das histórias, memórias, saberes e experiências de pessoas trans e travestis. Ao mesmo tempo, destacam-se os obstáculos enfrentados ao longo da construção dessa política, desde resistências institucionais até desafios sociais e culturais que refletem as dificuldades históricas de inclusão efetiva de sujeitos trans e travestis em espaços de poder e decisão.

Para melhor compreensão do Edital Nº 014/2023 e de sua proposta afirmativa, é importante destacar que ele foi lançado pelo MIS/CE em 4 de outubro de 2023, com foco exclusivo em pessoas autodeclaradas trans, travestis e não binárias. O edital constitui uma política pública de ação afirmativa, destinando 100% das vagas a esses grupos. Dentre essas, 20% foram reservadas a pessoas autodeclaradas negras, indígenas e quilombolas, e 10% a pessoas com deficiência (PCD). Além disso, houve bonificação para pessoas residentes em comunidades periféricas e em regiões de baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) e de baixa renda. Cada pessoa selecionada recebeu um incentivo financeiro no valor total de dois mil reais, pago em duas parcelas de mil reais durante o período de realização do ateliê. Tais diretrizes evidenciam o compromisso do edital com a inclusão interseccional e com a valorização da diversidade nos processos formativos e criativos do museu.

A construção do edital pode ser compreendida como um processo de transmutação do museu, no qual estruturas institucionais tradicionais foram tensionadas, resignificadas e transformadas a partir do diálogo com movimentos sociais, coletivos e sujeitos historicamente

excluídos. Essa transmutação não ocorreu sem resistências: enfrentaram-se obstáculos significativos, incluindo barreiras institucionais. No entanto, foi justamente na travessia desses conflitos que o edital ganhou força como política pública inovadora, desafiando normas hegemônicas e abrindo caminho para novas formas de pertencimento no âmbito institucional.

Mais do que uma ação pontual, o edital configura-se como uma tentativa de inscrição de outras epistemologias e práticas no interior de uma instituição museal, revelando tanto seus limites quanto suas potências. A partir de estudos sobre o contrato de gestão, verificou-se que, com base nas metas mensais a serem entregues pelo MIS, seria possível criar o ateliê. Em seguida, nos meses de junho e julho de 2023, foi concebido como funcionaria o ateliê. O Edital nº 014/2023 foi construído num período em que não havia nenhuma coordenação interina, o que dificultou o gerenciamento analítico e estratégico do processo.

As coordenadoras do Programa Trair o CISTema assumiram o processo como um todo. O edital foi elaborado e aprovado pela gestão. No entanto, as arte-educadoras assinalam o que assumem. Nesse contexto, no que diz respeito ao museu, foram apenas comunicadas que tinham a permissão de realizar o ateliê e que o financeiro seria liberado. Todavia, não foi oferecido nenhum tipo de apoio estrutural. Por esse motivo, foi necessário assumir responsabilidades de gestão para conduzir todo o trâmite institucional.

De acordo com as arte-educadoras, o programa está contornando os obstáculos institucionais e estruturais, discutindo políticas de memória e acesso a elas. Desde o início, a postura do Trair o CISTema é criticar e romper com esse lugar e esse pacto institucionais. Desde as aulas públicas, o posicionamento do programa apresentou-se de forma crítica em relação aos problemas ocorridos ao longo de todo o processo de construção do ateliê.

Foi constatado pela coordenação do Programa Trair o CISTema que, mesmo quando há o esforço de abrir os espaços museológicos para pessoas trans, travestis e não-binárias, ainda é um grande desafio protegê-las da travestifobia, como apresentei anteriormente, o episódio de racismo e travestifobia vivido por uma das artistas. Esse episódio ilustra a realidade de que, mesmo em ambientes que deveriam ser acolhedores, a violência e a discriminação ainda persistem, dificultando a criação de espaços seguros e inclusivos para todas as identidades de gênero e raça. Para as corporalidades trans e travestis, particularmente as racializadas, trata-se de um processo cruel e contínuo de negociação da própria existência: é preciso justificar a presença, provar o pertencimento e administrar o risco constante de ser barrada ou silenciada. Nesta perspectiva, quem, de fato, se interessa por integrar uma política pública de forma efetiva no âmbito institucional? E a que preço isso é feito? As coordenadoras evidenciam que é preciso entender o museu como uma infraestrutura comandada pela cisgeneridade e pela branquitude, fadada ao fracasso. No entanto, o programa se propõe a construir uma perspectiva de vida a partir dessa ruína.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo apresentar algumas das perspectivas desenvolvidas ao longo do meu trabalho de campo realizado em 2024, entre elas: as políticas de memória voltadas especificamente para pessoas trans e travestis; o trabalho realizado por arte-educadoras travestis dentro de uma instituição museal; suas construções de saberes, tensionamentos e reivindicações; e, principalmente, os modos como podemos compreender o que significa transmutar o museu, isto é, reconfigurar suas estruturas e sentidos a partir de corporalidades e epistemologias travestis.

Trata-se de um esforço crítico e antropológico que busca ir além dos discursos institucionais que anunciam uma inclusão “pacificada” ou uma transformação já “consolidada”. Pelo contrário, esta pesquisa dedica-se a acompanhar de perto os desafios, os conflitos e as potencialidades que emergem dessas experiências. Em vez de reproduzir a ideia de que os museus são espaços “superados”, volto o olhar para o que está em curso: práticas comprometidas de reimaginação institucional, como as que vêm sendo construídas no MIS Ceará por meio do programa Trair o CISTema.

Como antropóloga, compreendi que minha tarefa também é revelar o que muitas vezes se prefere não ver: os impasses, os limites e as violências que seguem operando mesmo em contextos de avanço. Quando o campo é o museu, o risco é cair na armadilha de tratá-lo apenas como um projeto moderno-colonial, o que, embora parcialmente verdadeiro, não dá conta de tudo o que ali pulsa. A pesquisa, portanto, traz a crítica, mas carrega junto o desejo de extrapolá-la: de ouvir o que escapa, de registrar o que transborda, de acompanhar os gestos que reinventam o possível, mesmo sob estruturas ainda excludentes como os museus. Trata-se, assim, de testemunhar o ordinário como um campo denso de produção de memória e de política, onde as travestilidades não apenas resistem, mas também criam, deslocam e transmutam as formas de existir, narrar e habitar as instituições, reinscrevendo o museu como um espaço em constante disputa e reinvenção.

REFERÊNCIAS

1. AIRES, Sophia Chagas. Nutrindo o apocalipse do mundo de quem nos mata. In: **ATELIÊ Daquilo que não sabemos que sabíamos**. Fortaleza: Edições MIS, 2023. p. 130–132. Disponível em: <https://mis-ce.org.br/publicacoes/daquilo-que-nao-sabemos-que-sabiamos>. Acesso em: 21 out. 2025.
2. PRAZERES, Ayala. **Brasil-Tesão**: transcendemos o trágico ou não sobrevivemos a ele:

- um estudo curatorial pelo direito à memória. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Curso de Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2023.
3. BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar**: a falência da negritude. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2022.
 4. BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão da Identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
 5. BUTLER, Judith. **Corpos que Importam**: Sobre os Limites Discursivos do Sexo. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
 6. DAS, Veena. O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 37, p. 9–41, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/34ddpTp8X6GyLJDFyCQ9YwS/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 22 out. 2025.
 7. FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política; Living Commons; A Casa do Povo, 2019.
 8. SOUZA, Dediane. **Dando o nome**: narrativa de humanidade de travestis. Fortaleza: Editora UFC, 2024.
 9. INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015. (Coleção Antropologia).
 10. RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Estética e Política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo, Editora 34, EXO experimental.org, 2005.
 11. JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Goiás: Universidade Federal de Goiás, Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade, 2012. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmninnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.diversidadese sexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf> Acesso em: 10 dez. 2025
 12. KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
 13. LIMA, Sol Alves de. **Sal grosso e terra preta**: políticas de memória e inclusão das travestis no Museu da Imagem e do Som do Ceará. 2025. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2025.
 14. OBRIST, Hans Ulrich; GLISSANT, Édouard; **Conversas do Arquipélago**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.
 15. PAIVA, Pietra Conceição Azevedo da Silva. **“As travas de jardim são unidas”**: etnografia da performance identitária das travestis em contextos rurais e interioranos

- do sertão potiguar. 2020. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.
16. VÁZQUEZ, Rolando. **Vistas of modernity**: decolonial aesthetics and the end of contemporary. Amsterdam: Mondriaan Fund, Essay 014, 2020.
17. VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu**: programa de desordem absoluta. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Sol Alves de Lima

Doutoranda e mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8071-9263>. E-mail: sol.alves.067@ufrn.edu.br