

El Mañana se Hace en la Calle: arte, educación y memoria en los Alrededores del Museo del Mañana

Diana Magalhães Machado Fagundes¹

Bianca Paes Araujo²

Maria Luiza de Oliveira Costa Lopes³

Resumen

Este artículo aborda la propuesta *“El mañana se hace en la calle”* (2023), como parte del Museo en la Calle, un proyecto del Programa de Educación del Museo del Mañana, ubicado en Río de Janeiro, Brasil. Basada en

¹ Maestranda en Arte y Cultura Contemporánea por la Universidad del Estado de Río de Janeiro (PPGARTES/UERJ), licenciada en Artes Visuales por la misma institución y en Cine por la UNESA. Desde 2018 se desempeña también como educadora museal, habiendo formado parte de los programas educativos del Theatro Municipal de Río de Janeiro, del Museo del Mañana y del Museo Nacional.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-9028-2299> dianammfagundes@gmail.com

² Máster en Estudios Contemporáneos de las Artes por la Universidad Federal Fluminense. Licenciada en Artes por la misma institución y en Artes Visuales por el CEUCLAR. Se desempeña como artista, investigadora y educadora, participando en diversos proyectos centrados en arte, educación, mediación y accesibilidad en espacios culturales. Desde 2023 se desempeña como educadora en el Museo del Mañana, donde desarrolla investigaciones y acciones educativas en la intersección entre arte, ciencia, metodologías experimentales y prácticas colaborativas. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-6010-4090> paesabianca@gmail.com

³ Máster en Divulgación de la Ciencia, la Tecnología y la Salud por la Fiocruz, licenciada en Ciencias Biológicas por la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO) y formada en Cine Documental por la institución Cinema Nosso. Actualmente se desempeña como educadora museal en el Museo del Mañana. Desarrolla investigaciones, prácticas educativas y artísticas centradas en las geopoéticas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6822-9165> marialuizalopes@edu.unirio.br



el tema de la *Primavera de Museos* de ese año: “Memoria y Democracia: personas LGBTQIA+, indígenas y quilombolas” y avanzando también hacia la reflexión sobre las personas con discapacidad, la propuesta buscó evidenciar cómo las prácticas artísticas cotidianas; mediaciones urbanas, recorridos e intervenciones diversas, pueden generar aprendizajes y reflexiones sobre el territorio y la diversidad. El itinerario incluyó el *Cais do Valongo*, la *Travessa do Liceu* (donde se encuentran los mosaicos de la serie *Abya Yala*) y el *Boulevard Olímpico* y alrededores, donde observamos grafitis/murales y *Adinkras*. De este modo, el trabajo demuestra que la vida urbana cotidiana se convierte en un espacio de experimentación, diálogo y construcción de sentido, articulando prácticas educativas, arte y activismo.

Palabras clave: educación museal; democracia; memoria; accesibilidad; territorio

Abstract

This article discusses the proposal “*Tomorrow Is Made in the Street*”, carried out in 2023 as part of *Museu na Rua* (Museum in the Street), a project of the Education Program of the Museum of Tomorrow, based in Rio de Janeiro, Brazil. Based on the theme of that year’s *Museum Spring* — “Memory and Democracy: LGBTQIA+, Indigenous, and Quilombola People” — and going further by also reflecting on people with disabilities, the proposal aimed to highlight how everyday artistic practices, such as urban mediations, walks, and various interventions, can foster learning and reflection on territory and diversity. The itinerary included the *Cais do Valongo*, the *Travessa do Liceu* — where the mosaics from the *Abya Yala* series are installed — and the *Boulevard Olímpico* and its surroundings, where we observed graffiti/murals and *Adinkras*. Thus, this study demonstrates that urban daily life becomes a space for experimentation, dialogue, and meaning-making, connecting educational practices, art, and activism.

Keywords: museum education; democracy; memory; accessibility; territory.



1. Introducción:

El Museo en la Calle es un proyecto del Programa de Educación del Museo del Mañana⁴ que propone visitas mediadas en los alrededores del museo, ampliando las posibilidades de comprensión sobre ejes temáticos como la sustentabilidad y la convivencia, incentivando la reflexión sobre las relaciones que se establecen en este territorio. Teniendo esto en cuenta, se elaboró, dentro del proyecto y con motivo de la Primavera de los Museos (2023), la propuesta de mediación “El mañana se hace en la calle”, sobre la cual nos detenemos en este trabajo.

Realizada en la mañana del 19 de septiembre de 2023, entre las 9 y las 11 horas, la propuesta fue orientada por la perspectiva de que “El museo es el mundo, es la experiencia cotidiana” (Oiticica, 1986), ampliando el concepto de museo más allá de sus espacios internos. “El mañana se hace en la calle” reconoce las calles como espacios de circulación de personas, memorias y saberes, así como su potencialidad para promover reflexiones críticas sobre democracia, ciudadanía, ancestralidad e inclusión social. En este sentido, tomamos como punto de partida para la elaboración de la propuesta el tema de la Primavera de los Museos⁵ de ese año,

⁴El Museo del Mañana está ubicado en la región de la Plaza Mauá. Inaugurado en 2015, forma parte del proyecto de revitalización urbana de la zona portuaria de Río de Janeiro (Brasil). Sus exposiciones, especialmente la muestra de larga duración, abordan temas vinculados con la ciencia, la sostenibilidad y los posibles futuros de la humanidad, articulando conocimientos científicos, cuestiones socioambientales y reflexiones sobre los desafíos contemporáneos.

⁵La Primavera de los Museos es una iniciativa nacional organizada y coordinada por el Instituto Brasileño de Museos (Ibram) desde 2007. Realizada anualmente al comienzo de la primavera, moviliza a museos, centros culturales e instituciones de la memoria de todo Brasil con el propósito de promover, difundir y poner en valor los museos brasileños. Durante este evento, instituciones de todo el país desarrollan programaciones especiales en torno a una temática común, definida por el propio Ibram en cada edición.



“Memoria y Democracia – personas LGBTQIA+, indígenas y quilombolas”, y buscamos establecer itinerarios físicos y temáticos que pudieran abarcar el encuentro entre arte, historia y memoria en los contextos cotidianos de la ciudad. Además, incluimos en nuestras discusiones el recorte de las personas con discapacidad y sus relaciones con la ciudad.

De este modo, el proyecto ejemplifica cómo la educación museal, en diálogo con el territorio, puede constituir prácticas educativas y creativas que promueven experiencias de aprendizaje sensibles a la diversidad. Como señala de Certeau (2000, p. 17), “es en la práctica cotidiana donde los individuos inventan sus maneras de usar los espacios y de crear significados a partir de ellos”, mostrando que los itinerarios urbanos no son solamente trayectos físicos, sino también dispositivos de producción de sentido. De esta manera, lo ordinario urbano, recorrido y experimentado, se convierte en un espacio de intervención artística, reflexión crítica e intercambio de experiencias. La actividad en cuestión se configura, por lo tanto, como un procedimiento artístico cotidiano capaz de integrar estética, educación y acción social, evidenciando la potencia de lo cotidiano como territorio de invención, resistencia y creación de sentido.

2. Metodología:

La relevancia del proyecto reside en promover una experiencia de aprendizaje que articula teoría y práctica, permitiendo a los participantes percibir los museos y el arte urbano como herramientas de transformación social y de resignificación del espacio público. Construida de manera colectiva por los educadores autores de este artículo, quienes integran un grupo con diferentes formaciones y enfoques de investigación, la



propuesta pedagógica se mostró potente y multifacética, estructurándose a partir de un recorrido con paradas estratégicas para la percepción del espacio urbano y de obras de referencia (grafitis, mosaicos, músicas...) que dialogan con la historia y la diversidad cultural de la ciudad, conectando al público con narrativas históricamente marginadas.

Esta propuesta parte de una comprensión de la Educación Museal como un campo de prácticas y reflexiones que reconoce los museos como espacios de producción, intercambio y democratización de conocimientos. En consonancia con la Política Nacional de Educación Museal (PNEM), elaborada en Brasil a partir de un proceso participativo entre profesionales, investigadores y agentes del campo museal, comprendemos la acción educativa en los museos como una práctica comprometida con la participación social, la diversidad cultural, la accesibilidad y la construcción colectiva de sentidos. Desde esta perspectiva, la mediación no se limita a la transmisión de contenidos, sino que se configura como un proceso dialógico, crítico y situado.

Esta mirada dialoga también con la idea del artista brasileño Hélio Oiticica, quien afirma que “el museo es el mundo, es la experiencia cotidiana” (Oiticica, 2018), ampliando la comprensión del espacio museal más allá de sus límites físicos y reconociendo el territorio, las prácticas culturales y las experiencias sensibles como lugares de producción de conocimiento artístico y educativo. A partir de esta comprensión, la propuesta se aproxima a los debates de la Educación Artística al reconocer la experiencia estética como una forma de conocimiento y relación con el mundo. Las prácticas urbanas, las intervenciones visuales y los recorridos sensibles no son entendidos únicamente como objetos de observación, sino como procesos capaces de activar memorias, narrativas y formas de participación social.



Implicados en la proposición de enfoques pedagógicos multisensoriales, el equipo de educadores involucrados buscó adoptar una investigación de amplio espectro, que va más allá de la visualidad como perspectiva de mediación. En este sentido, decidimos también crear una *playlist* con músicas que se relacionaran con los temas abordados durante el recorrido. La curaduría de este contenido se realizó a partir de sugerencias colectivas durante la planificación de la actividad y permaneció abierta a posibles colaboraciones del público. El uso de las músicas también nos pareció fundamental como una estrategia de accesibilidad, con el fin de posibilitar que la participación en la actividad pudiera concretarse a partir de diversas percepciones del entorno urbano (visualidades, texturas, sonoridades, etc.). Así, la accesibilidad es comprendida no solamente como la incorporación de recursos específicos, sino como una dimensión metodológica de la participación, considerando las diferentes formas de relación con los espacios, los cuerpos y los conocimientos producidos durante la experiencia⁶.

A partir de esta perspectiva, la metodología de este trabajo se aproxima a un enfoque de investigación-acción, comprendiendo la práctica educativa como un proceso de producción de conocimiento situado, construido en interacción entre educadores, participantes y territorio. Desde esta comprensión, el conocimiento se construye a partir de la experiencia concreta de los sujetos involucrados, reconociendo los saberes cotidianos, las narrativas diversas y las relaciones sociales que atraviesan los territorios. Además, creemos en una perspectiva participativa y procesual de las prácticas artísticas y educativas (Helguera & Hoff,

⁶Esta comprensión está alineada con el modelo social de la discapacidad y con los marcos de derechos humanos establecidos por la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (ONU, 2006) y por la Ley Brasileña de Inclusión de la Persona con Discapacidad (Brasil, 2015).

2011)⁷, en la que las experiencias desarrolladas durante la mediación pueden ser entendidas como espacios de reflexión y construcción colectiva de conocimiento. Así, las preguntas, los diálogos y las respuestas emergentes durante la actividad orientaron la reflexión crítica sobre la práctica, y las observaciones registradas a lo largo del recorrido, junto con las intervenciones del público, componen el material analítico de este artículo.

3. Itinerario: paradas estratégicas y discusiones

3.1 Praça Mauá: ¿qué historias nos cuentan las calles?

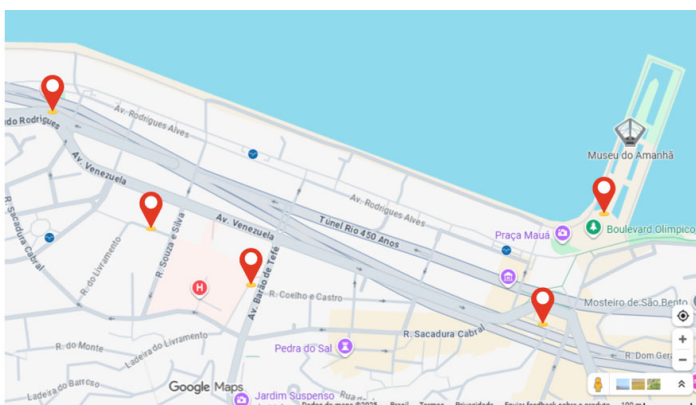


Figura n° 1 - Mapa de la región donde se realizó la actividad. En el mapa están señalados los puntos de parada. Fuente: Google Maps.

⁷Nos aproximamos a los estudios de Pablo Helguera y Mônica Hoff sobre la VIII Bial del Mercosur y la noción de arte socialmente comprometido, entendiendo que las prácticas artísticas se constituyen en la articulación entre arte, educación y acción social. Desde esta perspectiva, la participación no se limita a la implicación del público, sino que forma parte del propio proceso creativo, generando relaciones, experiencias y formas colectivas de producción de conocimiento.



Iniciamos la actividad en la Praça Mauá, frente al Museo del Mañana (Fig. 1), con una bienvenida al público y una contextualización inicial de la propuesta “El mañana se hace en la calle”, del proyecto “Museo en la Calle” y de la Primavera de los Museos (2023). En este momento inicial, dejamos que el público compartiera sus expectativas para esa mañana y aprovechamos para utilizar preguntas mediadoras con el fin de fomentar debates iniciales vinculados a las temáticas que pretendemos desarrollar: *¿A quiénes escuchan los museos cuando abordan a personas LGBTQIA+, indígenas, quilombolas y personas con discapacidad? ¿Dónde están estas personas en los museos? ¿Qué acervos representativos de sus culturas preservan? ¿Cómo son presentados a la sociedad? ¿Cómo pueden los museos contribuir a su reconocimiento y valoración? ¿Qué memorias son contadas por la calle? ¿Cómo ayudan las intervenciones callejeras en los debates públicos?*

Establecida una atmósfera acogedora, esencial para que el público se sintiera cómodo para el intercambio de saberes, iniciamos nuestro recorrido, conversando sobre la importancia de la producción y el mantenimiento de la memoria de estos grupos, así como sobre la necesidad de que sean humanizados dentro de los espacios museales, teniendo incluso protagonismo sobre sus propias narrativas. El público compartió con nosotros que se encontraba de vacaciones en esa ocasión, buscando programaciones de diferentes museos. A partir de allí, abordamos cuestiones relacionadas con las personas con discapacidad, las territorialidades y la democracia, compartiendo algunas percepciones sobre vivencias territoriales en la Praça Mauá. Acogiendo las vivencias del público, el diálogo se extendió también a otros territorios por los que solían circular en su vida cotidiana, de modo que elaboramos críticas contundentes sobre la falta de

accesibilidad en el entorno urbano en su conjunto. Como ya habíamos observado, la región es un gran espacio abierto donde faltan barandillas en los bordes, rodeados por la Bahía de Guanabara. Sin mencionar las vías públicas con muchas barreras y/o desniveles en las veredas, la ausencia total de pavimentos podotáctiles y de señalizaciones dirigidas a personas con discapacidad, entre otros.

3.2 Travesía del Liceo: ¿de qué maneras nos relacionamos con la Tierra?

Nuestra primera parada se realizó en la Travessa do Liceu, donde están instalados los mosaicos de la serie *Abya Yala*, del Ateliê Cosmonauta Mosaicos. La serie surgió a partir de la exposición DjaGuata Porã – Río de Janeiro indígena, realizada en el Museu de Arte do Rio (MAR), y comenzó a ser construida en 2021 por Natalia Reyes y John Souza. Los mosaicos retratan diversos pueblos a partir del concepto de *Abya Yala*, término que busca mantener vivas las culturas originarias de los territorios que conocemos como “continente americano”. Cada segmento del mural mide aproximadamente 2,5 metros y, en conjunto, suman cerca de 30 metros, en el que la dupla de mosaiquistas buscó expresar tanto la diversidad de estos pueblos como sus luchas comunes por tierra, territorio y reconocimiento cultural, resistiendo a las opresiones históricas.

Con diferentes técnicas de mosaico, los artistas buscaron crear, en el centro del mural, una integración entre las culturas y experiencias representadas, expresando la unión de los pueblos de las Américas (Fig. 2). Esta representación llamó la atención de una visitante, que preguntó por qué el mapa estaba al revés (Fig 3), y los educadores propiciaron una reflexión: “Si la Tierra es redonda,



¿quién instituyó lo que queda ‘arriba’ y lo que queda ‘abajo’?”, abriendo espacio para discutir convenciones sociales y la construcción y disputa de imaginarios.

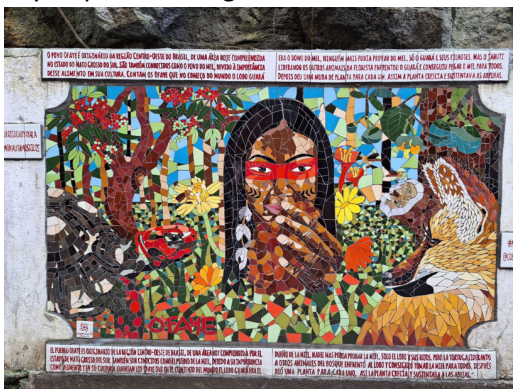


Figura nº 2- Mosaico de la serie Abya Yala que retrata a los pueblos indígenas y sus relaciones ancestrales y culturales con la naturaleza. Autoria: Ateliê Cosmonauta Mosaicos. Créditos de la imagen: Bianca Araujo.



Figura nº 3- Mosaicos de la serie Abya Yala con el mapa del continente americano invertido. Autoria: Ateliê Cosmonauta Mosaicos. Créditos de la imagen: Bianca Araujo



Los mosaicos también posibilitaron reflexiones sobre la relación entre culturas y territorios y las relaciones interespecies. Una de las personas presentes en la visita comentó sobre nuestra desconexión con la naturaleza, señalando que los niños reconocen marcas de galletas en el supermercado, pero no distinguen tomates de zapallitos. Llevando esta misma discusión al territorio en el que nos situábamos —el bioma de la Mata Atlántica— comentamos sobre la pitanga, cuyo árbol presente en los alrededores del museo suele pasar desapercibido para la población, aunque esta conozca la fruta a través de una serie de productos industrializados. Así, se destacó la necesidad de una educación crítica que valore los diferentes territorios y sus diversidades biológica y cultural.

Los mosaicos funcionaron como dispositivos de traducción simbólica —al mismo tiempo imagen y recorrido— permitiendo que el público experimentara lo que de Certeau (2000) define como la “invención de lo cotidiano”: la apropiación creativa de los espacios urbanos como práctica de resistencia y producción de sentido. En este sentido, los recorridos del grupo no solo revisitaron memorias colectivas, sino que crearon nuevas lecturas del espacio urbano, transformando el caminar en un gesto estético y político.

Como nos recuerda Geni Núñez (2021) en el artículo “*Dar cor da terra: etnocídio e resistência indígena*”, el concepto de “desarrollo” ha sido utilizado para justificar procesos de etnocidio y borramiento cultural de los pueblos indígenas. La autora propone la necesidad de un enfoque que valore las prácticas y los saberes indígenas, promoviendo un “envolvimiento⁸” más

⁸La elección de la palabra “envolvimiento” por parte de la autora adquiere un sentido adicional si recordamos que, en portugués, “desenvolvimento” (desarrollo) contiene el prefijo “des-”, que puede indicar negación o inversión. Desde esta perspectiva, algunas lecturas críticas interpretan el “des-



profundo y respetuoso con las culturas originarias. En este sentido, destacamos la densidad cultural de los pueblos indígenas en América Latina. Cerca de 45 millones de personas indígenas viven en esta región; este dato representa el 8,3 % de la población total, y se observa una mayor presencia en países como Bolivia, Guatemala, Perú y México. Esto significa también la presencia de 826 pueblos distintos, distribuidos desde el norte de México hasta la Patagonia, atravesando diferentes áreas geográficas, tales como la Amazonía, los Andes, el Caribe continental, la baja Centroamérica y Mesoamérica. Además, según el Fondo para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe (FILAC), en la región latinoamericana se hablan 500 lenguas indígenas, y se estima que el 26 % de ellas se encuentra en claro peligro de desaparecer.

En consonancia con estas informaciones, discutimos la obligatoriedad, desde 2008, de la enseñanza de las culturas indígenas y afrobrasileñas en la educación básica⁹, señalando las lagunas en la formación docente y la persistencia del racismo institucional. Abordamos también la representación de los pueblos indígenas en exposiciones, como *Nhande Marandu*¹⁰, y realizamos

“envolvimiento” como un proceso de desvinculación de la naturaleza. En contraposición, “envolvimiento” remite a la idea de implicación, relación y vínculo con el entorno.

⁹La obligatoriedad fue establecida por la Ley n.º 11.645, del 10 de marzo de 2008, que modificó el artículo 26-A de la Ley de Directrices y Bases de la Educación Nacional (LDB, Ley n.º 9.394/1996), incorporando la enseñanza de la historia y la cultura afrobrasileñas e indígenas en los establecimientos de educación primaria y secundaria, tanto públicos como privados, de Brasil.

¹⁰La muestra “Nhande Marandu – Una historia de etnomedia indígena”, presentada entre el 11/11/22 y el 20/04/23, exhibió producciones contemporáneas de pueblos indígenas, con énfasis en los modos en que algunas comunidades experimentan las comunicaciones analógicas y digitales. Con curaduría de Anápuáka Tupinambá, Takumã Kuikuro, Trudruá Dorrico y Sandra Benites, la exposición presentó diversos lenguajes (fotos, videoclips, películas,



una reflexión sobre el estereotipo que se tiene de estos pueblos como algo del pasado frente a la realidad de culturas vivas que se transforman manteniendo sus tradiciones en el presente (y, más allá de las aldeas, también en contextos urbanos). Se enfatizó que la reflexión sobre estos temas no debe limitarse a las escuelas y los museos, sino que debe expandirse a las calles y a otros territorios de aprendizaje cotidiano, garantizando que el debate se fundamente en el conocimiento y en la capacidad de cuestionamiento.

Esta discusión sobre cultura, educación y comunicación nos llevó también a dialogar sobre las diferentes posibilidades de uso de la tecnología en la actualidad. Una de las personas presentes en la mediación mencionó haber visitado la exposición temporal “Celular 50: De la primera llamada a la próxima generación” y compartió sus percepciones acerca de lo que entendemos por tecnología y sus posibles usos positivos, en caso de que tengamos los instrumentos —materiales o inmateriales— para utilizarla de manera crítica. Tal diálogo nos llevó a algo aún más específico, como la producción de contenidos por influencers indígenas, personas con discapacidad, LGBTQIA+, así como otros casos en los que las personas utilizan las redes sociales para abordar temas de carácter político, cultural o social. Al igual que los medios digitales, la calle también puede considerarse un espacio de comunicación. Estamos en todo momento rodeados de anuncios, publicidades, carteles, vallas publicitarias, entre otras plataformas que nos transmiten contenidos y nos invitan a pensar sobre ciertos asuntos, aunque sea brevemente. ¿Estaremos ocupando estos

artes visuales, acervos de radios y libros) a partir de la producción de Denilson Baniwa, Ailton Krenak, Zahy Guajajara, Sallisa Rosa, Jaider Esbell, Gustavo Caboco, Brisa Flow, entre otros artistas y comunicadores contemporáneos.

canales de forma consciente y comprometida, movilizados por intereses colectivos?

En este sentido, el público aprovechó para preguntar a los educadores: “¿En qué aspectos o acciones de nuestra vida cotidiana nos percibimos ejerciendo la democracia, más allá de las votaciones?”. A partir de esta pregunta, el grupo de educadores pudo relacionar las prácticas cotidianas —artísticas, educativas y políticas— con la posibilidad de reivindicar visibilidad y voz en diferentes esferas sociales, ampliando el sentido de lo que significa ejercer la democracia en la vida cotidiana. Comentamos cómo habíamos entrado en contacto con algunos debates y referencias, y pudimos conversar sobre Educación Museal, mencionando otros proyectos en los que estamos involucrados. Lo interesante fue percibir una gran fluidez entre los temas, de modo que durante el recorrido desde la Travessa do Liceu hasta el Cais do Porto (Boulevard Olímpico/RJ), la playlist comenzó con “*Pitara / Ho Tihuli Ophe*”, canción de Dauá Puri, quien ese año fue uno de los colaboradores del proyecto “Clube da Horta”. En este sentido, mencionamos el proyecto estableciendo una relación con las discusiones ocurridas en la Travessa. Otras músicas que nos acompañaron en esta primera parada incluyen “*Fique Viva*” (Brisa Flow) e “*Indígena Futurista*” (Katu Mirim). Más adelante, una de las personas que estaba con nosotros en la mediación mencionó a una artista guaraní que había conocido a través de una actividad en el Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, y juntos identificamos que se trataba de Kae Guajajara, cuyas músicas también estaban presentes en nuestra playlist. Así, pusimos la canción “*Território Ancestral*” para acompañarnos hasta el siguiente punto de parada, reforzando la conexión entre la

caminata, el arte y las referencias culturales discutidas a lo largo del recorrido.

3.3 Cais do Valongo: ¿Cómo cuidar los recuerdos?

Y si en *“Indígena Futurista”* Katu Mirim canta que *“Nuestro pueblo nunca muere, la raíz nos salvará / ¡Hey! Aquí nunca fue suerte / La oscuridad tuve que iluminar / ¡Hey! Y me arrojaron del acantilado / Y tuve que aprender a volar / ¡Hey! Y me arrojaron a la hoguera / Pero me convertí en agua para apagarla / Y estoy de pie con fe / No me arrastraré / Mi muerte es lo que quieres / Pero no te la daré”*, en *“AmarElo”* Emicida reafirma: *“El año pasado morí / Pero este año no muero.”*. Ambas canciones dialogan con una preocupación que estuvo presente durante la mediación, especialmente en la parada en el Cais do Valongo: que ese lugar no fuera percibido únicamente como memoria de violencia, sino que pudiéramos escucharlo en su dimensión de resistencia e identidad. Así, cantamos juntos: *“Permite que hable yo, no mis cicatrices / Si esto va de vivencias, reducirme a la supervivencia / Es robar lo poco bueno que viví / Por fin, permite que hable yo, no mis cicatrices / Pensar que estos males me definen es el peor de los crímenes / Es dar el trofeo a nuestro verdugo y hacernos desaparecer”* (AmarElo)¹¹.

Así, la segunda parada se realizó en el Cais do Valongo. Ubicado en el barrio Saúde (RJ), el lugar forma parte desde marzo de 2017 de la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, habiendo sido reconocido su valor histórico como memoria de la violencia contra la Humanidad, al mismo tiempo que es símbolo de resistencia,

¹¹Las canciones mencionadas en este párrafo son originales en portugués; la traducción fue realizada por las autoras.

libertad y herencia cultural. Se estima que, durante los más de tres siglos del régimen esclavista, Brasil recibió alrededor de cuatro millones de personas esclavizadas, de las cuales aproximadamente un millón pasó por el Cais do Valongo en apenas 40 años, convirtiéndolo en el puerto receptor de africanos esclavizados más grande del mundo.

En esta parada, una de las personas presentes durante la visita compartió con nosotros que tenía cierta familiaridad con el espacio, por haber participado anteriormente en muchas actividades culturales a lo largo del circuito de la Pequeña África¹². En ese momento, abordamos la historia de los quilombos más allá de su función como refugios contra la esclavitud, considerándolos también como espacios de sociabilidad, transmisión de conocimientos e innovación social. Destacamos cómo en ellos se desarrollaban prácticas comunitarias, económicas y educativas que aseguraban la supervivencia colectiva y la preservación de tradiciones culturales. De este modo, trazamos paralelos con las favelas contemporáneas, territorios de resistencia donde, a pesar de las diferentes circunstancias históricas, también es posible percibir la construcción de redes de apoyo mutuo, la creatividad frente a las adversidades urbanas y la producción de cultura y memoria local, configurando espacios que desafían las narrativas hegemónicas sobre la marginalidad.

¹²La Pequeña África es el área formada por los barrios de Saúde, Gamboa y Santo Cristo, en la zona portuaria de Río de Janeiro. Este territorio, hoy también de interés turístico, concentra un importante patrimonio afrobrasileño y ha sido habitado mayoritariamente por población negra. Allí se encuentran sitios emblemáticos como el Muelle de Valongo (Patrimonio de la Humanidad), el Cementerio de Pretos Novos, los morros de Conceição y Providência, y la Pedra do Sal, un lugar clave en el origen del samba. El término fue acuñado por el sambista Heitor dos Prazeres (1898–1966).

También hablamos sobre tecnologías de comunicación creadas por los pueblos africanos (como es el caso de los Adinkra, que serían retomados más adelante en otra parada de nuestro recorrido) y tuvimos la oportunidad de escuchar canciones como *“Nosso Grito”* (Fundo de Quintal), *“Banho de Folhas”* (Luedji Luna), *“Rap do Silva”* (MC Serginho), *“Ogum”* (Zeca Pagodinho), *“O Show Tem Que Continuar”* (Arlindo Cruz) y *“Tá Escrito”* (Grupo Revelação). En este sentido, captamos el sentido de “escuchar” tal como lo plantean los autores Leda Maria Martins (1997) y Ailton Krenak (2019), quienes nos enseñan, respectivamente, que *“Escuchar es una forma de performance, un acto de cuerpo presente en la memoria y en el tiempo.”* y *“Es dejarse afectar por lo que el otro dice, es reconocer que el otro existe y que su palabra tiene valor.”*

La conversación y el recorrido continuaron, ampliando la discusión sobre producciones artísticas realizadas en la calle y para la calle, entendidas como posibilidades de ocupación y revitalización de espacios urbanos. Murales, grafitis e intervenciones transforman el espacio público en un lugar de expresión colectiva, resistencia y memoria social, cuestionando desigualdades y promoviendo visibilidad para grupos marginados. Como canta el rapero Emicida *“La calle somos nosotros¹³”* en la canción *Triunfo*, recordando que el espacio público se construye y se apropia colectivamente, siendo escenario de creación, resistencia y ejercicio cotidiano de la ciudadanía.

¹³En el texto original en portugués, la frase es “A rua é nós”, con concordancia y ortografía que no corresponden a la norma estándar. Se trata de una elección que subraya, también en la forma, la idea de que las personas se identifican y se incorporan a la calle como espacio de vida, resistencia y creación colectiva.



3.4 Boulevard Olímpico: ¿cómo se relacionan la Ciencia y el Arte?

Assim, optamos por adelantar nossa passagem pelo Boulevard Olímpico¹⁴, dado que el público expresó su deseo de ver los grafitis presentes en el lugar. El trayecto, que cuenta con alrededor de 43 grafitis entre la Praça Mauá y el final del paseo público (después del AquaRio), conforma el Museo de Arte Urbano del Puerto (MAUP). Entre los grafitis observados, el que generó mayor profundización fue el de Meton Joffily, donde peces más pequeños sirven de alimento a los más grandes, hasta que todos son devorados por un tiburón de basura. Aunque se trate de problemas de alcance mundial, la mediación se centró en el territorio de la Baía de Guanabara, que enfrenta desafíos ambientales significativos. Diariamente, cerca de 90 toneladas de residuos son vertidas en la bahía, provenientes de siete municipios de la región metropolitana de Río de Janeiro. Además, aproximadamente 1.000 millones de litros de lixiviado son vertidos en la bahía anualmente, contribuyendo a la degradación de sus ecosistemas. A continuación, nos dirigimos hacia el Moinho Fluminense.

3.5 Moinho Fluminense¹⁵: el tiempo es espiral

La cuarta parada tuvo lugar en el Moinho Fluminense, donde observamos los Adinkra, símbolos creados por los pueblos Akan,

¹⁴Desde 2016, cuando Río de Janeiro recibió los Juegos Olímpicos, se inauguró la Orla Conde, que los cariocas denominaron Boulevard Olímpico.

¹⁵El Moinho Fluminense fue la primera fábrica de molienda de trigo en Brasil. Inaugurado en 1887, el edificio está situado en la región portuaria de Río de Janeiro y forma parte de la historia de la ciudad y del país. Además de su relevancia para el comercio nacional, la arquitectura de la fábrica conserva la memoria de numerosos acontecimientos históricos.

que representan un conocimiento y una tecnología ancestral africana, actuando en el ámbito del lenguaje. Al expresar valores tradicionales, ideas filosóficas, códigos de conducta y normas sociales, al representar animales, seres humanos, objetos artesanales, cuerpos celestes, plantas e ideas abstractas, los Adinkra articulan pasado, presente y futuro. Originalmente utilizados en ceremonias fúnebres, los símbolos han experimentado cambios en sus usos a lo largo del tiempo y se han difundido por el mundo, apareciendo en contextos menos formales, en ropa, joyas, objetos y paredes, incluso en Brasil. En nuestro recorrido, nos encontramos con los Adinkra en grafitis (Fig. 4) realizados por la artista Amora Moreira, que nos ayudaron a promover reflexiones sobre la continuidad cultural y las posibilidades de futuros compartidos.

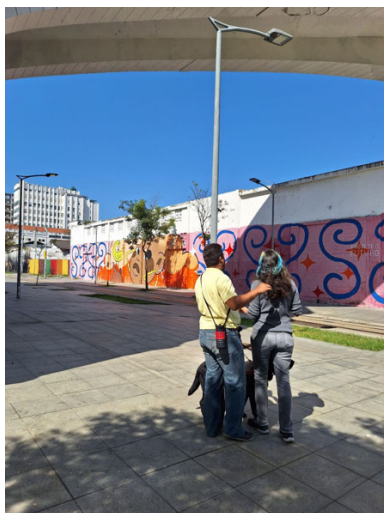


Figura n° 4- Una dupla de educadores y un perro guía en entrenamiento se encuentran frente a los Grafitis al fondo con símbolos Adinkras realizados por la artista Amora Moreira. Créditos de la imagen: Bianca Araujo.

Al llegar al Moinho, nos encontramos con muros que exhibían las frases: *“vuelve al pasado”, “vive el presente” y “proyecta el futuro”*. Ante ellas, una participante del encuentro comentó que le resultaba difícil seguir esa lógica, ya que al pensar en el pasado sentía arrepentimiento y al pensar en el futuro sentía ansiedad.

Le señalamos que, minutos antes, ya había compartido experiencias en ciudades y museos que había visitado en el pasado (incluyendo un relato apasionado sobre su primera visita a un museo durante la adolescencia), se había expresado y emocionado en el tiempo presente y había proyectado deseos para el futuro (sobre otros lugares por conocer o visitar). Así, evidenciamos que el tiempo no se da de manera lineal rígida, sino como un entrelazamiento continuo de experiencias. En este contexto, analizamos la Sankofa, símbolo que puede representarse mediante un pájaro que mira hacia atrás, en un sentido de *“volver para recuperar”*, enseñándonos la importancia de aprender del pasado para construir el presente y proyectar futuros posibles. La participante reconoció el símbolo y compartió que, desde que lo conoció, comenzó a observarlo en diversos lugares (portones, rejas, estampados, tatuajes), conectando su experiencia personal con la memoria y la ancestralidad.

Seguimos la observación de los grafitis de Amora Moreira¹⁶, conocida como Amorinha. En su trabajo, ella crea obras que mezclan graffiti, arte digital, fotografía, ilustración y animación, articulando referencias del cotidiano, de la cultura Hip Hop y de la

¹⁶Amora Moreira se autodefine como una “muestreadora visual” de Río de Janeiro, término que refiere a su práctica creativa. A partir de ella, se apropia de diversos materiales que consume y experimenta con el fin de estudiarlos y producir algo “nuevo” que, al mismo tiempo, preserve y honre el original como una forma de memoria. Para saber más: <https://amoramoreira.myportfolio.com/sobre>.



memoria afrobrasileña. Según la artista, su práctica constituye una reverencia a los orígenes y una evocación de memorias; es una forma de “remixar” presente, pasado y futuro para poder contar historias. Estas reflexiones dialogan con los trabajos de Leda Maria Martins, quien, en su obra *Afrografías de la Memoria* (1997), analiza la textualidad oral afrobrasileña y recrea la historia de las Hermandades y de los Reinos Negros, demostrando cómo palabras, colores, sonidos y gestos pueden transmitir valores, cosmovisiones y memorias ancestrales. Tanto la práctica artística de Amorinha como los estudios de Leda Maria Martins refuerzan la importancia de comprender el pasado y las ancestralidades para imaginar y construir futuros compartidos, haciendo eco de la experiencia vivida en el Moinho a través de los Adinkra. Así, nos quedamos con la pregunta mediadora: “¿Qué palabras, términos y símbolos representan el Mañana que nos gustaría vivir?”

3.6 Praça Mauá: nunca es tarde para volver y percibir lo que quedó atrás.

Durante el recorrido de regreso al museo, al observar algunos edificios por el camino, conversamos sobre el *pixo* como firma y otras estrategias para hacerse visible, reconocido y escuchado en el espacio urbano. Discutimos las relaciones entre arte y activismo, considerando cómo la intervención visual en el territorio puede ser también una forma de resistencia y afirmación de presencia. Comprendimos que ninguna teoría es neutra o universal, partiendo siempre de una posición social, histórica y cultural, siendo inseparable de su contexto. La teoría es entonces algo que no nace en el vacío, sino en las experiencias, trayectorias, identidades, en un conjunto de vivencias, recorridos y desplazamientos que moldean la manera de pensar y teorizar.





Como afirma Bell Hooks (2019) en el libro *“Olhares Negros”*: *“La teoría siempre se escribe desde un ‘dónde’, y ese ‘dónde’ es menos un lugar que itinerarios”*.

En este sentido, también pudimos incorporar las reflexiones propuestas por el artista, cineasta y activista Victor Di Marco (2020), en *Capacitismo: el mito de la capacidad*. El autor problematiza cómo el cuerpo con discapacidad ha sido históricamente moldeado por discursos médicos y normativos que determinan quién es considerado “capaz” o “incapaz”, produciendo invisibilizaciones y borrados simbólicos. Di Marco señala que su propia trayectoria de aceptación estuvo profundamente atravesada por la manera en que la medicina trataba su cuerpo, evidenciando que el diagnóstico no es neutro, sino una construcción que define modos de ser reconocido o silenciado. En sus obras, Victor aborda la intersección entre discapacidad, sexualidad e identidad. Cuestiona las normas sociales que marginan cuerpos considerados “fuera del estándar”, proponiendo una reflexión sobre cómo dichas normas afectan la percepción de la sexualidad de las personas con discapacidad, destacando cómo la sociedad frecuentemente niega la sexualidad de estas personas.

Estas reflexiones se articularon con las discusiones sobre democracia realizadas a lo largo del recorrido, y también se conectan con uno de los grafitis observados en el Armazém 7 del Cais do Porto, frente al AquaRio. Se trata de uno de los murales de la artista Rafa Mon, que retrata a la propia artista junto a su hijo Davi, ambos activistas de la causa LGBTQIA+. Debido a la temática, el grafiti tuvo dificultades para encontrar un lugar donde pudiera realizarse, hasta que finalmente fue pintado en el Boulevard Olímpico.



Allí, inmersos en la discusión, también nos vimos impulsados a reflexionar al ritmo de los versos de tres artistas musicales de la escena contemporánea. Urias, en *Diaba*, canta “*Vão ter que me engolir por bem ou por mal, agora que eu atingi escala mundial*”¹⁷, revelando el reconocimiento de sus derechos a partir de su música y ascenso social. Existe algo similar cuando IZA, a través de su melodía y sus versos poéticos, también reivindica el protagonismo de su propia vida —“*dueña de sí misma*”—, una mujer negra nacida en la Zona Norte de Río de Janeiro que utiliza la música como forma de expresión y construcción de identidad. Por último, no podríamos dejar de incluir en este diálogo los versos rimados de Linn da Quebrada, quien evoca vivencias de su subjetividad y trayectoria con su “*manto de coraje*”.

Conclusión:

En diálogo con Michel de Certeau (2000), comprendimos que las prácticas descritas configuran “artes de hacer” que transforman el espacio urbano en un territorio educativo y poético. Del mismo modo, bell hooks (2019) nos recuerda que toda teoría es situada: nace de un lugar, de un cuerpo, de un recorrido. “*El mañana se hace en la calle*” reafirma, por lo tanto, el cotidiano como espacio de creación de sentido, donde la escucha, el cuerpo y el territorio producen saberes que tensionan fronteras entre arte, educación y política.

A través de esta mediación, evidenciamos cómo la ocupación de los espacios públicos convierte la vida urbana cotidiana en un territorio de aprendizaje, reflexión y creación estética. Cada parada del recorrido entrelazó narrativas históricas y culturales, esti

¹⁷“*Tendrán que tragarse lo que digo, para bien o para mal, ahora que he alcanzado escala mundial*”



mulando la escucha, el diálogo y la experiencia sensible. La experiencia mostró que, al combinar educación museal y procedimientos artísticos cotidianos, podemos reforzar aprendizajes significativos, conectando historia, memoria, ancestralidad y cultura local con prácticas de compromiso social y activismo.

A lo largo del recorrido, mosaicos, grafitis y símbolos visuales emergieron como dispositivos de traducción simbólica, permitiendo que el público experimentara directamente la *“invención de lo cotidiano”* de Certeau: la apropiación creativa del espacio urbano como gesto de resistencia y resignificación.

De este modo, la propuesta aquí presentada buscó valorar narrativas históricamente marginadas, resaltando la importancia de considerar la diversidad, la accesibilidad, la territorialidad y las referencias culturales contemporáneas. Así, lo cotidiano se revela como un espacio de experimentación, resistencia y democratización cultural — un lugar donde lo sensible se convierte en conocimiento y lo común en potencia creadora.

En síntesis, el “mañana” — tantas veces concebido como una promesa distante — se teje en las calles que recorreremos hoy. El caminar colectivo y el rediseño simbólico de los recorridos urbanos no son gestos meramente figurativos: son actos estéticos, pedagógicos y políticos, abiertos a la escucha de los territorios y de las trayectorias diversas.

Agradecimientos:

Agradecemos a los demás colegas del Programa de Educación del Museo del Mañana, quienes construyeron con nosotros la planificación y la ejecución de esta actividad, al público que nos acompañó durante el recorrido y también a los artistas responsables de las obras observadas en la actividad. Registramos asimis





mo nuestro agradecimiento a la CAPES¹⁸ por el apoyo brindado a través de la beca de maestría de una de las autoras.

Referencias:

- Alonso, J. (2018). *A diversidade dos povos indígenas na América Latina*. DW. <https://www.dw.com/pt-br/a-diversidade-dos-povos-ind%C3%ADgenas-na-am%C3%A9rica-latina/g-45036962>
- Amora Moreira. (s. f.). *Sobre la artista*. Recuperado em 6 de junho de 2026, de <https://amoramoreira.myportfolio.com/sobre>
- Brasil. (2015). *Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015: Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência)*. Diário Oficial da União.
- Certeau, M. de. (2000). *A invenção do cotidiano: Artes de fazer* (M. Sampaio, Trad.). Vozes.
- Di Marco, V. (2020). *Capacitismo: O mito da capacidade*. Letramento.
- Emicida. (2009, September 2). *Emicida – Triunfo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YMJOmluUwiM>
- Helguera, P., & Hoff, M. (Orgs.). (2011). *Pedagogía en el campo expandido*. Fundación Bial de Artes Visuales del Mercosur. https://www.aliciaherrero.org/espaniol/textos/Pedagogia_no_campo_expandido.pdf

¹⁸Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) es una fundación vinculada al Ministerio de Educación de Brasil responsable de evaluar, fomentar y garantizar la calidad de los programas de posgrado en Brasil

- hooks, b. (2019). *Olhares negros: Raça e representação* (S. Borges, Trad.). Editora Elefante.
- Instituto Brasileiro de Museus. (2024, agosto 23). *Ibram divulga o texto de referência do tema da 18ª Primavera de Museus*. Gov.br._
<https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/noticias/ibram-divulga-o-texto-de-referencia-do-tema-da-18a-primavera-de-museus>
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Política Nacional de Educação Museal*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2017.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (s. f.). *Sítio arqueológico Cais do Valongo – Rio de Janeiro (RJ)*.
<https://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1605/>
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.
- Larkin Nascimento, E., & Gá, L. C. (Eds.). (2022). *Adinkra: Sabedoria em símbolos africanos*. Cobogó.
- Luiz, J. S. (2021). *Entre o universal e o acessível na zona portuária do Rio de Janeiro: Estudo da acessibilidade na Praça Mauá* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense].
https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/26725/Disseracao_Jessica_Siqueira_Luiz.pdf
- Luiz, J. S. (2022). Turismo e acessibilidade na zona portuária do Rio de Janeiro: Estudo da Praça Mauá. *Brazilian Journal of Development*, 8(8), 57951–57966.
<https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BRJD/article/view/51276/38478>
- Martins, L. M. (1997). *Afrografias da memória: O reinado do Rosário no Jatobá*. Editora Perspectiva.



Museu de Arte do Rio. (s. f.). *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena*.

<https://museudeartedorio.org.br/programacao/dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/>

Núñez Longhini, G. D. (2021). Da cor da terra: Etnocídio e resistência indígena. *Revista Tecnologia & Cultura, edição especial*, 65–73.

http://www.cefet-rj.br/attachments/article/195/revista_especialPPRER.pdf

Organização das Nações Unidas. (2006). *Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência*. Organização das Nações Unidas.

O dado: O quanto é importante a presença indígena na América Latina? (2019). *Somos Iberoamérica*.

<https://somosiberoamerica.org/pt-br/temas/indigenas-pt-br/o-dado-o-quanto-e-importante-a-presenca-indigena-na-america-latina/>

Oiticica, H. (2018). *Aspiro ao grande labirinto*. Editora Ubu.

PIPA Prize. (s. f.). *Amora Moreira (Amorinha)*.

<https://www.pipaprize.com/amora-moreira-amorinha/>